

TEMI DEL DIBATTITO POLITICO-COSTITUZIONALE NELL'OPERA RISORGIMENTALE. IL PROCESSO E LA SEPARAZIONE DEI POTERI*.

Antonio Rostagno

1. Pensiero politico e melodramma nel primo Ottocento italiano

Limitazione delle competenze e legalismo sono i criteri dello Stato di diritto borghese, amministrazione “razionale” e magistratura “indipendente” ne sono la premessa organizzativa. La legge stessa cui debbono attenersi esecutivo e magistratura deve essere egualmente vincolante per tutti; in linea di massima non deve permettere né dispense né privilegi¹.

Queste parole di Jürgen Habermas sembrano le più adatte a introdurre il discorso. Sono principi ormai tanto radicati da sembrare indiscutibili, tanto da far dimenticare il faticosissimo e tutt'altro che rettilineo percorso che ha portato alla loro affermazione. La storia del pensiero politico ha più volte riflettuto su questo percorso²; ma spostandoci sul piano della storia delle mentalità³, credo che questo

* Questo scritto sviluppa alcune critiche mosse alla relazione presentata al Convegno; ciò ha richiesto un'ampia contestualizzazione e discussione degli argomenti, motivo principale della ampiezza inusuale per un volume di Atti.

¹ J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 93, trad. it. di Ferruccio Masini e Wanda Perretta (ediz.or. *Stukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962).

² Sia sufficiente per ora il riferimento all'ormai classico C. Ghisalberti, *Storia costituzionale d'Italia 1848-1994*, Roma-Bari, Laterza, 2010⁷; e Id., *La codificazione del diritto in Italia 1865-1942*, Roma-Bari, Laterza, 2009¹³.

³ La “storia delle mentalità” è prassi storiografica originatasi in ambito francese fra Lucien Febvre, Jacques Le Goff e soprattutto il più recente Philippe Ariès, dal quale più che dai precedenti è influenzato il presente discorso (cfr. *Storia delle mentalità*, a cura di Francesco Pitocco, Roma, Bulzoni, 2002, antologia che contiene il fondamentale saggio teorico di Ariès, *Storia delle mentalità*, ed. or. 1980, pp. 127-151). Le Goff definisce il concetto storiografico di “mentalità” con l'immagine suggestiva del “non so che della storia” (ivi, p. 83); Ariès parla del “non cosciente collettivo”, “non percepito o scarsamente percepito dai contemporanei, in quanto spontaneo” come uno dei moventi più forti della storia (ivi, p. 151). Queste prospettive

processo possa ricevere utili chiarimenti anche dalla storia del melodramma, specchio fedele del dibattito e dell'attività politica soprattutto a partire dal 1830. E lo scopo di questo scritto è precisamente quello di segnalare in cosa e come alcuni temi del melodramma, in particolare quello di Donizetti, possano costituire importanti strumenti per la ricostruzione di quella mentalità e del discorso attraverso cui essa è stata formata; mentalità e discorso che trovano manifestazione oggettiva anche nelle prime costituzioni liberali-democratiche dell'Italia pre-unitaria.

Negli ultimi decenni del Novecento la storiografia dell'opera italiana ottocentesca ha compiuto grandi passi avanti nell'analisi delle forme musicali e della drammaturgia, e ne ha colto l'evoluzione tanto minuziosamente da poter tracciare una storia tecnico-compositiva più o meno continua e organica. Questa prospettiva è stata indotta da una reazione alle precedenti letture del melodramma in chiave storico-culturale, forse troppo generiche, istintive, letterarie, forse lontane dal concreto fatto musicale. E tuttavia, come spesso accade, tale reazione formalista ha forse dilagato in modo eccessivo e abbiamo letto una quantità di analisi minuziose sulla forma, sulle sue varianti e i loro ipotetici significati drammatici, sulle evoluzioni di tali forme convenzionali spesso legate da un filo storico-tecnico, ma slegate dalla storia della cultura che le ha motivate.

Non si può sottovalutare come, grazie a questa prospettiva, la storiografia dell'opera negli ultimi decenni abbia indotto una profonda revisione del repertorio, con riscoperte di titoli dimenticati, cogliendo anche in essi momenti di sviluppo delle forme e delle tecniche drammaturgico-compositive di fondamentale importanza, o con riletture di titoli già celebri ma ora sostanziati di rilievi analitici inediti. Questa nuova visuale ha stabilito alcuni suoi parametri valutativi tecnici, che hanno in parte modificato il canone tradizionale. In tal senso, il criterio per stabilire quali sono state le opere 'rilevanti', le opere 'estheticamente' più importanti, insomma il metro su cui misurare la 'levatura' di un melodramma è stato un metro strettamente tecnico-compositivo: sono state giudicate 'centrali' quelle opere che contenevano aspetti rilevanti dal puro punto di vista tecnico-compositivo. L'importanza di un autore non dipende quindi, sempre in

mi sono sembrate particolarmente efficaci per lo studio delle relazioni fra melodramma e processo risorgimentale, intese quindi come strumento *ad hoc*, non come "teoria" storiografica.

questa ottica, dagli argomenti che affronta, dalle condivisioni di temi e situazioni con il dibattito culturale o con il pensiero politico coevi; ma dipende in prima istanza dalla qualità della composizione. Un'opera può essere "esteticamente rilevante" anche se ricicla un decrepito libretto di Metastasio sull'anacronistico tema del monarca illuminato, a patto che la sua musica mostri qualche valore tecnico in una ideale storia del materiale musicale e delle tecniche compositive o della drammaturgia in sé intese; analogamente un'opera meno interessante dal punto di vista della sintassi musicale sarà "esteticamente inferiore" anche se affronta temi e situazioni che colgono il cuore della discussione etico-politica del momento, considerando tutto questo come qualcosa di effimero e non sostanziale proprio perché storicamente determinato (quindi relativo al suo momento e non valido in una prospettiva estetica svincolata dalla storia che non sia quella delle forme).

Parlando di un momento storico in cui all'arte, e in particolare al melodramma, si richiedeva ben altro che forme e astratte sperimentazioni compositive, si può provare a stabilire la 'rilevanza' di un'opera in base agli argomenti, alle situazioni, ai problemi etici, politici, sociali che essa affronta, alle situazioni che essa raffigura, beninteso attraverso la musica, la sua grammatica e la sua sintassi. E per fare questo non bastano i generici riferimenti a "patriottismo", "unità nazionale", "morte allo straniero" "sangue alla patria" e via di questo passo, con i banalissimi e prevedibili luoghi comuni, che non permettono di entrare nello spirito del processo risorgimentale, un processo contraddittorio e difficile da interpretare anche a causa della sclerotizzazione e strumentalizzazione di quei luoghi comuni nell'età successiva.

Emergono allora alcuni problemi che hanno attraversato i decenni caldi, eroici, "poetici" del Risorgimento e che vengono sottilmente fatti propri dal melodramma, spesso in modo critico, al fine di suscitare un movimento d'opinione. E quasi mai questi temi sono quelli sopra elencati, la cui semplicità schematica suona oggi quasi un insulto alla complessità di riflessione che ha animato il dibattito intellettuale e politico italiano ottocentesco.

Propongo allora un sintetico elenco di questi temi e di situazioni tipologiche, che il melodramma ha fatte proprie:

1) il *processo*, il giudizio davanti a un tribunale e a una magistratura la cui giurisdizione sia più o meno autonoma dal potere esecutivo. Questo tema ha attraversato la riflessione liberale fra Sette e

Ottocento, da Montesquieu a Kant, da Francesco Mario Pagano a Vincenzo Russo e Vincenzo Cuoco, dallo Statuto Albertino alla Costituzione mazziniana della Repubblica romana, dalle leggi varate da Luigi Filippo nel 1835 (a cui tornerò fra poco) fino al codice Zanardelli del 1889 (ossia il più incisivo riordinamento del processo penale, con l'abolizione della pena di morte)⁴. Alle riflessioni sul processo, in quasi tutti i pensatori che hanno scritto sull'argomento, s'intrecciano quelle sulla separazione dei poteri. Questo intreccio di aspetti problematici si ritrova, esplicitamente, simbolicamente o allusivamente, in numerose scene d'opera a partire da Donizetti (soprattutto nelle collaborazioni con Cammarano)⁵. Si tratta del tema centrale per l'intera speculazione politica in età liberale, tanto che stupisce come sia passata finora inosservata la ricorrenza di scene di processo nel melodramma proprio in questo momento delicatissimo della storia di questa istituzione, tema a cui è indissolubilmente collegata la denuncia di una ingiustizia di principio, di un errore politico radicale, che ricorre con notevole frequenza fra Donizetti, Mercadante, Pacini e, ovviamente, soprattutto in Verdi

2) al precedente è strettamente legato il tema, appena accennato, della *separazione dei poteri* legislativo, esecutivo, giudiziario. Se oggi questo principio è ormai tanto saldamente affermato da far apparire anacronistica la sua discussione, è proprio nei decenni di inizio dell'attività di Donizetti che esso prende sviluppo; le riflessioni iniziano nel periodo fra Rivoluzione e Direttorio, proseguono in Italia soprattutto nel triennio giacobino-repubblicano, sotto il Primo Impero entrano in modo sia pur contraddittorio nelle costituzioni di tutta la penisola. Ma è proprio a partire dal 1830, certamente in risposta alle sollecitazioni della Rivoluzione di Luglio, della nuova ondata di moti

⁴ Il codice Zanardelli porta a compimento un'epoca, con la sua impronta apertamente liberale; data l'incidenza della figura dell'esule, del ricercato in fuga per l'Europa, come erano stati soprattutto Mazzini, ma anche Ricciardi, i Ruffini, Felice Orsini, Manin, lo stesso Crispi da giovane e molti altri, quando il nuovo codice Zanardelli vieta l'extradizione per motivi politici (anche agli stranieri) imprime una definitiva svolta, che sancisce la fine di un'epoca non solo nella storia costituzionale, ma nel più generale livello della storia delle mentalità.

⁵ Scene di processo, ovviamente, si trovano nel melodramma anche prima dell'Ottocento. Ma questa situazione tipologica e i temi politici che ad essa sono collegati, a mio avviso, diventano elementi intenzionalmente liberali solo dopo il 1830 (s'intende che stiamo parlando del contesto italiano).

italiani, del nascente mazzinianesimo e della generale apertura democratica di larga parte dell'intellettualità italiana, che il dibattito sulla separazione dei poteri prende quota, anche per la speculare reazione anti-costituzionale dei governi restaurati. Meriggi ha sintetizzato questa situazione indicando una “rinnovata [rispetto agli anni napoleonici] ambiguità – o sovrapposizione – tra giudiziario ed esecutivo, [...] una sensazione di erosione delle coerenze proprie del modello irradiato negli anni francesi”, e conclude con una implicita critica a “quel sistema [restaurato della giustizia] basato sull'interferenza tra funzioni distinte di cui immediatamente verranno denunciati dai funzionari dell'esecutivo gli esiti in termini di flessione dell'efficacia dell'operato dell'amministrazione”⁶.

Sono della massima importanza a questo proposito alcuni eventi avvenuti a Parigi nel 1834-35, che solo ad una storiografia dalla vista corta possono apparire “coincidenze”: nella stagione 1834-35 del Théâtre Italien debuttano *Ernani* di Vincenzo Gabussi (25 novembre 1834)⁷, *I Puritani* di Bellini (24 gennaio 1835), *Marin Faliero* di Donizetti (12 marzo 1835), in una società neo-borghese in ascesa economica eppure già agitata da un crescente fervore repubblicano anti-orleanista. Per “coincidenza”, poi, nel febbraio 1834 fallisce la spedizione in Savoia, organizzata da Mazzini, che segna la fine della prima fase della Giovine Italia; ne conseguono recriminazioni e accuse reciproche, che aumentano le divisioni fra i patrioti italiani. Per “coincidenza”, ancora, pochi mesi dopo muore a Parigi nelle amorevoli mani di Cristina di Belgiojoso il mitico generale Lafayette, rivoluzionario della prima ora e simbolo della generazione che aveva fatto il 1789⁸. Infine per “coincidenza” nei mesi in cui Donizetti arriva

⁶ M. Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'Unità*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 137.

⁷ Lo scarso successo, con poche repliche, fu anche dovuto al libretto di Gaetano Rossi. Ma qui interessa la “coincidenza” della prima opera derivata dal testo esplosivo di Hugo; è vero che già Bellini aveva ipotizzato un *Ernani*, ma il progetto non ebbe realizzazione. Occorre attendere gli anni Quaranta perché esso torni sul palcoscenico operistico con Alberto Mazzucato e poco dopo Verdi.

⁸ Il Generale Lafayette era stato sempre vicino agli esuli italiani; Sarti riporta addirittura una opinione diffusa nei primi decenni del secolo, secondo la quale “si supponeva che [Lafayette] fosse il capo effettivo del movimento internazionale dei carbonari” (R. Sarti, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 1997). Dei giorni della sua morte, visti

a Parigi a inizio 1835 la conflittualità interna fra i sempre più numerosi esuli politici italiani è altissima: Filippo Buonarroti è a capo dei *Veri Italiani*, i mazziniani Ruffini, Accursi, Pepoli, Ricciardi e altri coordinano la *Giovine Italia*, Carlo Bianco di S. Jorioz e i suoi *Apofasimeni*, Gioberti, Tommaseo, Giuseppe Massari, Felice Orsini e una altra quantità di esuli ruotano attorno alla Belgiojoso stessa. Per “coincidenza” il 28 luglio Giuseppe Fieschi compie un attentato a Luigi Filippo, fallito; l’Orléans, il “re borghese” che aveva destato grandi speranze solo pochi anni prima, il 9 settembre 1835 promulga le prime leggi apertamente illiberali: alla censura verso la stampa repubblicana, aggiunge una riforma del processo giudiziario, del giurì, della corte d’assise. Queste riforme vanno nella direzione di un più stretto controllo del governo (ossia del monarca) sui processi e quindi sul potere giudiziario, una chiara involuzione assolutista. Ancora per una inspiegabile “coincidenza”, nello stesso settembre Mazzini scrive uno dei suoi saggi più rilevanti di questi anni, *Fede e avvenire*, dove tocca ovviamente anche il tema della giustizia giudiziaria. Fuor d’ironia, infine, è chiaro che il processo al doge che Bidera, Ruffini e Donizetti portano in scena nel *Marin Faliero*, lo volessero o no, si inseriva in una rete epistemica molto vivace e caratterizzata, fuor della quale sarebbe ancor oggi difficile capire il senso del finale di quell’opera. È proprio quel contesto socio-politico ad altissima tensione etica quello che permette allo storico odierno di comprendere quanto l’opera potesse suscitare una mobilitazione dell’opinione pubblica sul tema della giustizia, attraverso la rappresentazione di scene di processo

3) il *perdono*; potrebbe sembrare un tema autonomo dal precedente, ma è invece strettamente connesso. Nella speculazione sulla libertà (o come sarebbe più corretto dire *sulle* libertà naturale, giuridico-politica, etica) viene infatti sempre intrecciata quella sulla giustizia, e si distingue fra la giustizia naturale, la giustizia legale, la giustizia divina. La prima è basata solo sulla forza dell’individuo, che in natura può farsi giustizia da sé, ed è pre-civile (ossia precedente la civilizzazione europea). La seconda è quella che viene esercitata nei tribunali, dove appunto vige un sistema di governo a poteri divisi ed equilibrati, dove la giustizia sociale è garantita da una legge uguale per tutti. La terza è una giustizia di diverso genere: una volta che il

dalla parte degli esuli italiani, si trova una memoria in A. Malvezzi, *Cristina di Belgiojoso*, Milano, Treves, 1937, vol. II, pp. 88-103.

condannato ha fatto i suoi conti con la giustizia terrena (legale o dispotica, vedremo), una volta chiusi i conti con la società, resta una giustizia superiore, di cui nessun individuo o istituzione possono essere investiti. E qui, prima di affrontare la giustizia superiore, il condannato ha a sua ultima disposizione il perdono. Il perdono è l'ultimo atto prima di lasciare la terra, l'ultimo momento per ristabilire la giustizia divina che tutto armonizza (spesso in contrasto con quella terrena). Nelle opere di Donizetti degli anni Trenta i casi sono numerosi, dalla *Imelda de' Lambertazzi* all'*Anna Bolena*, da *Maria Stuarda*, a *Marin Faliero* e *Pia de' Tolomei*. Mercadante fa del perdono il tema della scena finale del *Reggente* (Torino, 2 febbraio 1843), da cui Somma e Verdi deriveranno *Un ballo in maschera*; le ultime parole del reggente conte Murray, tenore come sarà il Riccardo verdiano, sono addirittura programmatiche: "Io vi lascio, eterno... addio.../ e perdono... all'uccisor" (Atto III, sc. viii). Non occorre forse ricordare che il tema del perdono è forse il più noto e importante anche per Alessandro Manzoni, dal *Carmagnola* al romanzo, e la vasta bibliografia mi esime dall'approfondire

4) collegato ai precedenti è il tema del *carcerato* (ingiustamente) e la tipologica scena dal carcere (anche in lavori dimenticati come il *Lorenzino de' Medici* di Piave-Pacini, del 1844, atto II sc. iii): è vero che anche la scena di carcere è uno stereotipo di antica tradizione teatrale (non saprei da che parte iniziare a rintracciarne l'ascendenza, bastino i casi macroscopici e opposti di Calderon e Metastasio); se merita una menzione in questo elenco, è perché anche la situazione tipologica del carcere riceve nuovi significati quando è inserito nel discorso liberale-risorgimentale

5) il problema della *relazione fra potere politico e potere religioso*, ossia il problema del concordato, così difficile da comprendere per i commentatori stranieri allora come oggi (*Poliuto*, *Dom Sébastien*, poi diverse opere di Verdi)

6) a ciò è connesso il problema del *potere politico* (legislativo ed esecutivo) esercitato per volere di dio o per volere della nazione, o man mano che si avvicina il biennio repubblicano 1848-49 sempre più chiaramente per volere del popolo. *Poliuto* è un caso di estremo pessimismo, di tragica sottomissione all'esercizio distorto dei due poteri congiunti in un unico organismo che arroga a sé dogmaticamente la legittimazione del sacro (i sacerdoti). E il

medesimo organismo si appropria anche del potere di eseguire la pena, la cosiddetta “legittima forza”, che in un corretto equilibrio statale dovrebbe essere ulteriormente separata dal potere giudiziario. Il medesimo problema, evidentemente irrisolto, è alla base anche dei verdiani *Don Carlos* e *Aida*

7) la *gioventù*, capace di atti di abnegazione anche al di là della volontà di autoconservazione, anche al di là del “materialismo” e dell’“individualismo”, le due peggiori colpe morali e sociali nella predicazione di Mazzini; la gioventù con la sua fretta di giungere alla meta, anche senza una adeguata preparazione e una compiuta riflessione sugli esiti dell’azione immediata

8) legati a ciò sono i temi della *congiura* e della *rapidità di azione eversiva*, la volontà di mutare il mondo con un atto subitaneo ma radicale, dopo il quale nulla sarà più come prima; o la riuscita e la instaurazione di un nuovo mondo, o la morte (e conseguentemente il fascino meduseo del “morir giovane”, espressione ancora di quell’atteggiamento anti-individualistico propugnato da Mazzini). La rapidità di azione riveste una importanza essenziale nel pensiero di Mazzini, tanto da costituire uno dei motivi per cui il pensatore genovese prenderà le distanze da Filippo Buonarroti e dai rivoluzionari della precedente generazione: “Lasciate al futuro le questioni intorno alla forma del reggimento, che avremo a scegliere. Non usurpate i diritti del popolo. – Il popolo, liberata la terra patria, deciderà”⁹. E due anni più tardi, nel saggio più complesso e riassuntivo delle sue posizioni in questo periodo, Mazzini scrive ancor più incisivamente: “quando i tempi sono maturi per distaccarsi dal presente e inoltrare verso il futuro, ogni esitanza è funesta: snerva e dissolve. *La rapidità dei moti è il segreto delle grandi vittorie*”

⁹ G. Mazzini, *D’alcune cause che impedirono finora lo sviluppo della libertà in Italia*, (1832), in Id., *Opere politiche*, a cura di Terenzio Grandi e Augusto Comba, Torino, Utet, 2005, pp. 229-293: 273. Dopo un breve periodo di frequentazione e condivisione d’idee, Mazzini matura una crescente diffidenza verso Buonarroti, accusato di essere troppo accentratore, troppo filo-francese e più precisamente parigino, troppo organizzato nella azione a lungo termine (Id., *Dell’iniziativa rivoluzionaria in Europa* (1834), ivi, pp. 390-411.

[corsivo mio]¹⁰. E altrove: “Non basta insorgere, bisogna essere certi di insorgere *giovenilmente*”¹¹.

9) il *martirio*, l'abnegazione con sottintesi cristologici o comunque venati di spiritualità cristiana, abnegazione per il bene comune (ancora nell'ottica dell'anti-materialismo e anti-individualismo mazziniano): la cornice discorsiva in cui inquadrare le figure subito leggendarizzate di Menotti, Mameli, i Bandiera, i Cairoli, e le tante simili del melodramma (Gualtierio, Marin Faliero, Arrigo, Lorenzino)

10) *prove iniziatiche*; ne vediamo nel Donizetti dei primi anni napoletani (*Otto mesi in due ore*; *L'esule di Roma, ossia il prosritto*); prove simili ricorrono più o meno in tutti i rituali di affiliazione, dalla massoneria alla carboneria e alla Giovine Italia

11) la *proscrizione*, come arbitrio del potere laddove al suo esercizio assoluto manchino equilibrati contrappesi (ancor legato quindi al nevralgico aspetto della divisione dei poteri). Ho già accennato che l'esilio e il connesso tema giuridico dell'estradiizione verrà riformato solo con il Codice Zanardelli nel 1889

12) alla figura del martirio fanno da contrappeso quelle del *tradimento* e del *traditore*; e qui tocchiamo un altro punto centrale nella costruzione dell'etica risorgimentale (non solo mazziniana), una configurazione di quel “discorso risorgimentale” che sarebbe ingiusto liquidare senza una piccola riflessione¹². Figura letteraria-melodrammatica importantissima e frequente, nel traditore confluiscono molti dei temi sopra elencati e si presenta in diverse significative varianti. Può essere il delatore segreto anonimo (ancor più infamante, ma organico al sistema di potere poliziesco repressivo e illiberale) o colui che mente in processo (ancor più grave dal punto di vista teorico, poiché vanifica la conquista politica dell'autonomia del tribunale e della divisione dei poteri, inquinandone il meccanismo dall'interno della nuova legalità democratica-liberale). Le tragedie di

¹⁰ G. Mazzini, *Fede e avvenire* (1835), ivi, pp. 434-484: 438.

¹¹ Id., *Scritti editi ed inediti* [Edizione Nazionale degli scritti di Mazzini], Imola, Galeati, 1935, vol. XI, pp. 3-6, 30-31.

¹² La ricorrenza della figura tipologica del traditore è già stata notata da Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 94-97; una sintesi si trova in Id., *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 56.

Manzoni a questo proposito costituiscono un modello; il traditore è figura centrale nel *Carmagnola* (nel rapporto perverso fra Marino e Marco nel Consiglio dei Dieci: monologo di Marco, Atto IV sc. ii) e nell'*Adelchi* (Guntigi, atto IV sc. iii¹³). Ne ritroveremo analoghi esempi nel *Marin Faliero* di Donizetti, nei *Lombardi alla prima crociata*, e giù fino al Paolo Albiani del secondo *Boccanegra*¹⁴. Traditori e spie forieri di lutti, nelle opere di Mercadante, sono poi il Brunoro del *Giuramento* di Gaetano Rossi (La Scala, 11 marzo 1837; era Homodei nell'originale di Hugo; sarà il Barnaba della *Gioconda* di Ponchielli-Boito) o il Boemondo della *Elena da Feltre* di Cammarano (Napoli, S. Carlo, 26 dicembre 1838). Il traditore è personaggio centrale, infine, nelle vicende dei grandi romanzi storico-patriottici, è il "personaggio-struttura" senza il quale gli eventi prenderebbero una piega meno tragica o meno patetica. Così è nell'*Assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi, dove il nome del traditore, Fabrizio Maramaldo, è addirittura divenuto proverbiale; così nel romanzo di Massimo d'Azeglio *Niccolò de' Lapi*.

E addirittura nella musica popolare, negli stornelli scritti per il consumo immediato, ne incontriamo uno curioso del fiorentino Ermanno Picchi (autore del testo ignoto) dal titolo esplicito *Il traditore*¹⁵, in esso una giovane fidanzata toscana, davanti all'attrattiva

¹³ Il grande monologo di Guntigi contiene una profonda riflessione: il personaggio propone una giustificazione razionale e non emotiva del tradimento, e soprattutto della condanna pubblica del traditore, basata però sempre su una forma di individualismo per cui ognuno preferisce compiere un perdente per 'fedeltà' che invidiare un vincente per tradimento.

¹⁴ Un passo ancora e siamo al "Credo" scellerato dello Jago verdiano. Ma Jago è personaggio moderno, che non appartiene più al mondo dell'idealismo risorgimentale. Il traditore della tradizione teatrale di cui sto parlando è un figura che, al processo di "rigenerazione" morale della nazione, è necessario quanto il martire, la madre, il confessore; è colui che pone a rischio questo sistema, l'anti-modello che rafforza il modello. Jago al contrario non ha più nulla da tradire; è espressione del "melanconico" pessimismo di Verdi. E non è un traditore in senso stretto poiché incarna una qualità umana universale, una qualità connaturata all'uomo. Il traditore, nel discorso risorgimentale, è ancora una figura organica all'idealismo positivo; la sua scomparsa dal teatro in musica come in prosa segna la fine di un'epoca.

¹⁵ Ermanno Picchi (1811-1856), collaboratore della *Rivista musicale di Firenze*, scrisse anche un melodramma di esplicito impegno politico, *Marco Visconti*, ispirato all'omonimo romanzo di Guerrazzi; l'opera andò in scena al Teatro degli Infuocati di Firenze nel Carnevale-Quaresima 1837-38, con scarso successo (anche se il "successo" di opere come questa non andrebbe

di arricchire grazie al tradimento della propria città perpetrato dal promesso sposo, non esita a ripudiarlo¹⁶:

O vattene pur via co tuoi quattrini
Vattene via ch'io vuo' morir zitella
Tanto non son bajocchi né fiorini
Ed han la scritta d'un'altra favella.

Te l'hanno dati per secondi fini,
Per fare una macià¹⁷ di Siena bella.
Ti sei venduto alle lor male voglie,
d'un traditore io non sarò la moglie.

Picchi, teorico e docente di musica di una certa fama alla metà del secolo, sceglie una declamazione sillabica chiarissima e incisiva, ma affida al pianoforte un accompagnamento movimentato, senza requie, che in coincidenza dei due versi finali imprime una ulteriore concitazione. È un bell'esempio di quanto una figura ricorrente nella letteratura e nel teatro possa ricevere dalla musica una temperatura suggestiva ineguagliabile con altri mezzi.



Es. 1a: Ermanno Picchi, *Il traditore*, da *Quattro Stornelli nazionali*, Firenze, Guidi, n.e. 1100 (inizio)

misurato sulla sopravvivenza nel canone storico, dato che si tratta di lavori di impegno militante e come tali legati all'occasione per cui nascono).

¹⁶ E. Picchi, *Stornelli Nazionali*, Firenze, Guidi, n.e. 1100 [1840 ca.], n° 4, *Il traditore*.

¹⁷ *Macià*: ammasso di pietre, cumulo di macerie.

con forza sempre incalzando

la mo - glie non sa - rò d'un tra - di - to - re. Val-te - ne vi -

il. Val-te - ne vi - al. Val. Val. Val. Val!

Es. 1b: ivi (conclusione)

13) alla figura del traditore, nemico interno dell'erigendo discorso patriottico, fa da speculare raffigurazione quella dello *straniero*. Dato l'europeismo di molti patrioti, sia i giacobini educati alla "dittatura del popolo" alla Buonarroti, sia i repubblicani mazziniani che condividono l'idea di Giovane Europa, sia ovviamente i neoguelfi e i federalisti¹⁸, lo straniero non dovrebbe essere un nemico, in quanto parte comune dell'Umanità mazzinianamente intesa ed elemento necessario alla realizzazione della armonia fra i popoli. Esso diventa un ostacolo però quando è un occupante, da cui frasi come "morte allo straniero", urlate da alcuni personaggi verdiani (in questo caso preciso si tratta di Zaccaria, *Nabucodonosor* Parte I, scena ii) e poi echeggiate in tanta musica popolare risorgimentale a partire dall'inno di Garibaldi ("Va' fuori, straniero"). Per dirla in altro modo: lo straniero è nemico quando si inserisce (come oppressore politico-militare o come spia e traditore) nella "famiglia nazionale" altrui; in tal modo viola una comunità, ne impedisce la libera espressione, usurpa un diritto esercitando un'azione che va al di là dei diritti suoi. "Straniero"

¹⁸ Il federalismo ottocentesco non ha ombre di secessionismo, regionalismo, men che meno preclusioni razziste, derive che sorgono solo più tardi e inquinano una concezione di alta tradizione ideale. Non è il caso di sintetizzare la sterminata bibliografia al riguardo; mi limito a una delle più recenti sistemazioni storiche: Corrado Malandrino, *Federalismo. Storia, idee, modelli*, Roma, Carocci, 1998.

diventa un problema, quindi, solo con l'emergere della consapevolezza di "essere una nazione". Questo rischio di inquinare una famiglia nazionale con intenti estranei emerge in modo molto chiaro nella figura dello "Straniero" nell'*Assedio di Calais* di Cammarano-Donizetti (non per caso, in Cammarano, questo personaggio è addirittura un "senza nome", poiché non appartiene alla famiglia nazionale degli assediati francesi). Sulla figura dello "straniero", infine, si possono leggere le riflessioni di Cesare Balbo, nel capitolo in forma di dialogo, alla maniera di Gustavo Modena, intitolato appunto "Lo straniero", nel volume *Pensieri e esempi* (Firenze, Le Monnier, 1854).

A conclusione di questa rassegna, propongo un breve estratto dal già ricordato scritto di Mazzini che meglio riassume le linee programmatiche della sua azione, *Fede e avvenire*, del fatidico 1835. In poche righe Mazzini sintetizza una configurazione di temi e situazioni, che ricorrono numerosamente nelle vicende melodrammatiche da Donizetti a Verdi: dovere, anti-individualismo, fratellanza, non diritti ma doveri comuni verso gli altri fratelli, quindi sacrificio fin della vita, religione e santificazione del martirio:

La dottrina dei diritti non racchiude in sé la necessità del progresso; lo ammette come semplice fatto. E il diritto uccide il sacrificio e cancella dal mondo il martirio: in ogni teoria di diritti individuali gli interessi soli risiedono dominatori, e il martirio diventa assurdo; quali interessi possono vivere oltre la tomba? Pur nondimeno il martirio è sovente il battesimo di un nuovo mondo, l'iniziazione di un progresso¹⁹.

Si potrebbe proseguire l'elenco di temi e situazioni tipologiche, ma per il momento direi di fermarsi e riprendere il discorso iniziale. Un melodramma non sarà, questa è la mia proposta, tanto più "estheticamente rilevante" quanto più la musica sarà formalmente o tecnicamente raffinata, o almeno non solo per questo. Al contrario, un'opera può essere considerata "storicamente rilevante" quanto più nella sua azione ricorrono temi, situazioni e figure sopra elencate, quanto più riflette nella propria azione quell'intricato groviglio di aspetti problematici che occupavano la riflessione etico-sociale più rilevante del loro periodo. Vecchia teoria del rispecchiamento? E perché no, a patto di non farne nuovamente una teoria dell'arte.

Titoli come il *Marin Faliero* e *L'assedio di Calais* di Donizetti dal punto di vista musicale hanno motivi d'interesse forse inferiori ad altri

¹⁹ G. Mazzini, *Fede e avvenire*, op. cit., p. 467.

suoi; ma in esse si intreccia una notevole quantità di temi che rispecchiano il dibattito politico e civile di quei turbolenti anni Trenta in Italia. Certo, una idea di storiografia musicale può legittimamente sostenere l'irrelevanza estetica dei rispecchiamenti storia-arte, convinta che per *ogni* repertorio valga il *medesimo* principio per cui la valenza strutturale (astorica) sia l'unica determinante davanti a una zavorra storicamente determinata e perciò contingente, non sostanziale, inessenziale. E questo porta a vedere situazioni e personaggi in termini di pure astrazioni, non persone, non vivi esempi in vivo dialogo con la vita attuale. Mi sembra tuttavia, a rischio di apparire anacronistico, che almeno per quanto riguarda questo momento del processo risorgimentale quel tipo di prospettiva critica sia invece del tutto fuorviante. Si capisce che Donizetti e i suoi librettisti non sono estranei al dibattito sulla separazione dei poteri, sulla costituzionalità o sovranità del giudizio penale, sulla discussione d'area mazziniana circa il ruolo della religione nella vita civile, o sulla relazione fra individuo e collettività, temi che erano alla base del dibattito liberale. A partire da *Anna Bolena*, diverse opere di Donizetti assumono elementi del dibattito politico, non nel senso che militano dichiaratamente per una parte (parti che, d'altronde, in questo decennio sono davvero molto confuse e intrecciate); opere politiche nel senso che riflettono i problemi e le contraddizioni in cui più o meno tutti gli intellettuali italiani sono in quegli anni coinvolti, i mazziniani repubblicani come i democratici moderati, i neoguelfi come i federalisti. Ed è precisamente questo senso 'politico', questa partecipazione viva al dibattito sui temi centrali della loro contemporaneità, che assegna a tali opere un posto di rilievo nella storia della cultura, anche se nella storia intesa come catena di effetti interni allo stretto campo tecnico-formale esse non rappresentano né realizzazioni particolarmente efficaci o riuscite, né sforzi sperimentali memorabili.

A titolo esemplificativo, propongo ora la lettura trasversale di uno dei temi sopra enumerati, il primo dell'elenco, il processo iniquo (o la sua variante della pena di morte comminata senza giusto processo, per diretta volontà di un potere assoluto). Propongo anzitutto una schematica lista di titoli nei quali si presentano simili situazioni. È intenzionalmente molto selettiva; scene di processo sono frequenti nell'opera francese fin da Gretry, Cherubini, Mehul, e nell'opera italiana fino all'*Andrea Chenier* di Giordano. Ma la situazione diviene significativa proprio negli anni mazziniani perché si carica di una qualità allusiva, di una rete di significati condivisi con il dibattito

politico coevo, che non troveremmo in altri periodi storici. Data la frequenza di tale situazione nel melodramma degli anni Trenta, ogni esperto mercadantiano, paciniano o donizettiano è libero di accusarmi di ignoranza ed estendere la lista a suo piacimento:

- G. Donizetti, *Anna Bolena*, libr. Felice Romani (da Marie-Joseph Chénier); Milano, Teatro Carcano, 1830
- G. Donizetti, *Fausta*, libr. Domenico Gilardoni e Gaetano Donizetti; Napoli, S. Carlo, 1832
- V. Bellini, *Beatrice di Tenda*, libr. di Felice Romani (da Carlo Tedaldi Fores²⁰, 1825), Venezia, La Fenice, 1833
- G. Donizetti, *Marin Faliero*, libr. G. E. Bidera e A. Ruffini (da Byron), Parigi, Th. Italien, 12 marzo 1835
- G. Donizetti, *Maria Stuarda*, libr. Giuseppe Bardari (da Schiller), Milano, La Scala, 30 dicembre 1835 (Maria Malibran nel ruolo eponimo)
- G. Donizetti, *Belisario*, libr. Salvatore Cammarano, Venezia, La Fenice, 4 febbraio 1836
- S. Mercadante, *Il giuramento*, libr. Gaetano Rossi; Milano, La Scala, 11 marzo 1837 (giudizio e condanna a morte subita da Bianca)
- S. Mercadante, *Le due illustri rivali*, libr. Gaetano Rossi; Venezia, La Fenice, 10 marzo 1838
- G. Donizetti, *Poliuto*, libr. Cammarano, Parigi, Th de l'Opéra, 10 aprile 1840 (dove tuttavia assume rilievo soprattutto il tema del martirio)
- G. Donizetti, *Dom Sébastien, roi de Portugal*, libr. E. Scribe, Paris, Th. de l' Opéra, 13 nov. 1843 (processo e giudizio da parte dell'Inquisizione)
- G. Pacini, *Lorenzino de' Medici*, libr. F.M. Piave (dall'omonima tragedia di G. Revere (finale I), Venezia, 1844²¹

²⁰ Figura interessante, soprattutto per i suoi tre drammi storici *Bondelmonte* (1824), *Beatrice di Tenda* (1825) e *I Fieschi e i Doria* (1829), che furono tutte trasposte in melodramma, rispettivamente da Giovanni Pacini, Bellini e Achille Montuoro (il *Boccanegra* di Verdi si può far risalire in parte, forse, alla medesima fonte, ma attraverso la mediazione schilleriana). Tedaldi Fores è una figura emblematica del momento d'attesa fra la Restaurazione e la "giovane generazione", in cui emergono segni della conoscenza di Byron, Shakespeare, Schiller, ossia quell'armamentario culturale che diviene in questo momento comune agli artisti e intellettuali italiani.

²¹ Il soggetto del *Lorenzino*, dato l'esplicito contenuto antitirannico e il connesso tema della legittimità politica del tirannicidio, ha avuto largo favore

- S. Mercadante, *Virginia*, libr. Cammarano (da Alfieri), 1845 (ma prima esec. Napoli, S. Carlo 1866)
- G. Pacini, *Saffo*, libr. di Cammarano, ancora intreccio fra potere religioso e giudiziario affidati alla casta dei sacerdoti
- G. Verdi, *I due Foscari*, libr. F.M. Piave (da Byron), Roma, T. Argentina, 3 novembre 1844

Fuori del nostro arco cronologico, dopo la metà del secolo, Verdi realizza le sue più importanti e articolate scene di giudizio in *Don Carlos* (ancora da Schiller) e *Aida*.

Anche nel teatro di prosa e nella narrativa gli esempi coevi sono molto rilevanti. Alessandro Manzoni torna più volte sul tema della giustizia e del processo penale, dal *Conte di Carmagnola* (1816; ad esso si ricollegano direttamente tanto il *Faliero* quanto *I due Foscari*), alla *Storia della colonna infame* (pubblicata nel 1840, ma scritta prima del 1827; in particolare il cap. II, non narrativo, ma di riflessione sul processo e sulla tortura)²². Questo è forse da considerare come il testo-archetipo di questo tema, in esso Manzoni ricostruisce un processo condotto con un sistema evidentemente ingiusto e illiberale, senza prove e basato su pregiudizi e superstizioni; com'è noto la narrazione,

negli anni in cui la predicazione mazziniana era più influente, anni in cui il problema del cesarismo stava tornando nelle discussioni politiche. Non dimentichiamo che il nome che Mazzini stesso si era dato come Giovine Italiano era Filippo Strozzi, ossia il teorico e congiurato che, nella storia del *Lorenzino*, conduce le file della rivolta contro il governo tirannico di Alessandro de' Medici dall'esilio veneziano, proprio come Mazzini dalla Svizzera. Il soggetto ha avuto almeno tre importanti versioni di teatro di prosa, prima e dopo Piave: nel 1839 Giuseppe Revere scrive il suo *Lorenzino de' Medici* poi recitato da Gustavo Modena, nello stesso 1839 anche Giacinto Battaglia scrive una *Luisa Strozzi* (figlia di Filippo e innamorata di Lorenzino da cui è ricambiata) per Adelaide Ristori. Infine il vecchio G. B. Niccolini tenta nel 1847 un suo *Filippo Strozzi*, che rimane tuttavia incompiuto. È appena il caso di ricordare che nel 1874 Romualdo Marengo riporta con poco successo il soggetto nel melodramma, e che Marengo pochi anni più tardi si avvicinerà all'emergente socialismo italiano.

²² A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1984, p. 17: "la facoltà di mettere un uomo alla tortura [era] ammessa implicitamente [dagli Statuti di Milano], e riguardata ormai come connaturale al diritto di giudicare". Più avanti (p. 20) Manzoni prende le distanze, e accusa come l'impiego della tortura sia stato concesso in libera facoltà ai giudici; l'errore è nella mancata separazione fra potere giudiziario e legittima forza, che qui sarebbe definibile più correttamente 'illegittima'.

già anticipata nel *Fermo e Lucia* finirà in conclusione del cap. XXXIV dei *Promessi sposi*. Di poco posteriore è il *best-seller* di questo primo Ottocento italiano, *Le mie prigioni* di Silvio Pellico (1832); Pellico dichiara in inizio di non voler dare alcun giudizio politico sulla intera vicenda, per cui non racconta in dettaglio né offre elementi di riflessione né sul processo sommario, né sulla pena comminatagli, né sui sistemi di esecuzione della pena (quindi né sull'esercizio del potere giudiziario austriaco, né sull'applicazione della "legittima forza"). E tuttavia nel cap. V non può trattenersi da una sia pur distanziata descrizione dell'"interminabile rispondere", e lascia intendere una implicita accusa delle condizioni di carcerazione preventiva con l'immagine del biglietto scritto con il proprio sangue a Maroncelli²³.

Infine meritano almeno un ricordo, sebbene di poco posteriori, due *pièces* che definirei "drammi giudiziari". Il primo è *Il fornaretto di Venezia* di Francesco Dall'Ongaro (1846) in cui un umile fornaio viene processato e condannato senza prove per un omicidio commesso da un aristocratico; quest'ultimo solo alla fine confessa il delitto, ma la sentenza è già stata compiuta. Il dramma ebbe per decenni un grande successo, sia per la notorietà popolare dell'autore, sia per il tema democratico trattato con tanto patetismo. Il secondo dramma giudiziario è *Il generale Ramorino* di Francesco Camerini (1849), scritto per la compagnia di Ernesto Rossi. Il generale, figura storica di difficile valutazione, fu processato per alto tradimento (altro tema di fondamentale rilievo, già sopra trattato) e giustiziato dopo processo sommario del tribunale militare.

2. La legislazione e le discussioni sul processo, sul potere giudiziario e il dibattito costituzionale nell'età della Restaurazione

Se questa è la situazione letteraria e artistica, non meno capillare è il dibattito politico coevo; dopo i padri del pensiero liberale medio-settecentesco²⁴, l'Ottocento italiano è attraversato da riflessioni su

²³ S. Pellico, *Le mie prigioni*, a cura di A. Jacomuzzi, Milano, Mondadori, 1986, pp. 39-40.

²⁴ Si usa indicare i confini di tale dibattito fra *Il contratto sociale* di Rousseau (che ipotizza la non autonomia dei poteri, derivata dal principio che poiché la sovranità popolare non è divisibile, non lo possano essere neppure i poteri da essa emanati e ad essa rivolti; tutto dovrà dipendere quindi dal legislativo) e

quell'inestricabile intreccio di problemi che va dalla separazione dei poteri all'istituto della magistratura, fino alla regolamentazione della procedura processuale e agli sforzi di evitare un suo utilizzo in senso dispotico, illiberale o anti-costituzionale. Tanto è capillare il dibattito, tanto è centrale nella vita degli stati quanto nella riflessione degli intellettuali, che difficilmente si può pensare che una forma d'arte socializzata come il melodramma potesse rimanerne del tutto estranea. E per questo motivo non sarà inutile qui una breve digressione sulla discussione circa il potere giudiziario, la magistratura, il processo (penale) nel primo Ottocento italiano.

Luca Mannori ha recentemente riflettuto sull'evoluzione dell'idea costituzionale dal periodo che va dalla Rivoluzione francese alla Rivoluzione di Luglio, con effetti immediati anche in Italia, prima nel pensiero politico, poco dopo anche nella prassi²⁵. Mannori indica come fino ai moti fra 1820 e 1831 quando intellettuali o monarchi italiani parlano di costituzione, intendono qualcosa di conservativo; per essi "costituzione" significa un ordinamento imposto al proprio regno sostanzialmente rispecchiante lo *status quo*; intendono insomma mantenere la divisione netta fra re e popolo suddito con la sanzione della legge (la costituzione, appunto). Ma dal decennio dei primi moti, e in particolare con l'arrivo sulla scena politica e insurrezionale della generazione di Mazzini (e in esatta coincidenza con i primi i successi di Donizetti e Mercadante) le cose cambiano rapidamente. Da questo momento il termine e il concetto di costituzione assumono una modalità nuova, un accezione moderna: la costituzione invocata dai giovani patrioti liberali-democratici è intesa come atto volontaristico, teso a modificare la realtà della prassi e non a conservarla, un atto fondativo per "la costruzione di un nuovo soggetto collettivo" dice Mannori (p. 263), il quale conferma subito dopo come questa nuova accezione del concetto di costituzione riassume il senso profondo anche della proposta democratica di Mazzini. Da "costituzione" come elemento regolatore dello *status quo*, a "costituzione" come atto generativo di un nuovo organismo sociale.

Intorno al triennio repubblicano 1796-1799, soprattutto a Napoli, emergono numerose riflessioni sulla giustizia penale, da Francesco

gli scritti politici di Montesquieu e di Locke, che sono invece per la divisione di poteri, quindi per una magistratura indipendente.

²⁵ L. Mannori, *Costituzione*, in *Atlante culturale di Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, pp. 253-269: 263.

Mario Pagano, che pone l'esigenza dell'autonomia dei magistrati ("Efori"), a Vincenzo Russo e soprattutto Vincenzo Cuoco, il quale nel *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* (1801) oppone una idea di stato più conservatrice. Nell'organico e pragmatico disegno di Cuoco il potere dovrebbe essere riservato alle élites politiche e intellettuali, lontano da illusioni di democrazia popolare rousseauiana; eppure anche Cuoco conserva l'idea della indipendenza del magistrato e dell'autonomia dei tre poteri. A Milano, nella Repubblica Italiana (1802-1805), Napoleone, attraverso il suo luogotenente a Milano, il conte Francesco Melzi d'Eril, riserva tutti i poteri al presidente e ai suoi diretti rappresentanti (non elettivi); viene attuata così una schiacciante predominanza dell'esecutivo su tutti gli altri poteri (la "sofferenza del legislativo" di cui parla Meriggi). Nel 1805, con la nascita del Regno Italico, Napoleone vara una radicale riforma della giustizia con le seguenti linee base: tre ordini di giudizio (tribunali, corte d'appello, cassazione); il magistrato è funzionario statale; i tribunali sono autonomi e gerarchizzati in base territoriale (tribunali civili e penali provinciali; corti d'appello regionali; corti di cassazione nelle capitali di regno). Dopo il 1806 sono a breve distanza promulgati il codice civile, il codice penale, il codice commerciale, il codice di procedura penale e il codice di procedura civile. Questo nuovo ordine rimarrà in diversi casi inalterato anche sotto i governi restaurati, almeno per alcune delle linee guida. Per esempio, a Milano dopo la caduta di Napoleone è posto in atto un esperimento di governo democratico: Federico Confalonieri e la reggenza provvisoria presieduta da Ludovico Giovio avanzano la richiesta alle potenze restaurate di concedere la Costituzione; l'Art. 3 di tale richiesta ipotizza "una Costituzione liberale che avesse per base la divisione dei poteri esecutivo, legislativo e giudiziario, colla totale indipendenza di quest'ultimo"²⁶. Le migliori intenzioni però non troveranno realizzazione: con la restaurazione del governo austriaco torna lo stretto intreccio, la sostanziale non-autonomia fra esecutivo e giudiziario²⁷.

Nello stesso tempo, la Carboneria ha un laborioso rito di affiliazione che emula il processo di Pilato a Cristo (questo secondo impersonato dal candidato), il simbolo forse più efficace e noto di processo ingiusto. È l'inizio della sacralizzazione della lotta cospirativa, della

²⁶ A. M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, op. cit., p. 35 e p. 171.

²⁷ M. Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'Unità*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 137.

religione politica, che arriverà fino a Mazzini. E di qui nasce il rapporto dialettico fra giustizia terrena e giustizia divina. Sono temi che troveranno enorme risonanza nelle arti, dalla letteratura al melodramma. È interessante notare che il neofita assume il ruolo di Cristo, ossia di colui che subisce il processo ingiusto per realizzare, con il proprio sacrificio individuale, il bene del prossimo. Il rituale del processo ingiusto più noto della storia diventa simbolo palingenetico, e proprio questo carattere simbolico lo pone vicino, nella configurazione discorsiva, ai processi trasposti sulle scene teatrali (e d'altronde tutte le società segrete di questo momento hanno nei loro riti iniziatici una larga componente di teatralizzazione).

Procedendo nel secolo, poi, non mancano nella realtà storica processi celebri, che hanno scatenato l'opinione pubblica e che hanno provocato con effetto *boomerang* una notorietà quasi leggendaria a chi li ha subiti, con ovvi risvolti politici. Dal processo a Gioacchino Murat, processo sommario a cui è immediatamente seguita l'esecuzione capitale il 13 ottobre 1815, ai numerosi processi da parte del governo austriaco fra il 1818 e il 1821 (fra cui quelli di Pellico e Maroncelli), dal processo ed esecuzione sommaria di Ciriaco De' Amici nel 1831 (a cui si intreccia il tema del tradimento da parte del Duca Ferdinando) fino all'esecuzione marziale dei fratelli Bandiera e loro altri sette compagni²⁸. Come si vede, si tratta in tutti i casi di momenti chiave dal processo di affermazione del liberalismo, in tutti i casi la magistratura penale e la legittima forza sono gestiti direttamente da governi illiberali restaurati. Non mi sembra quindi azzardato vedere una intenzionale (e immediatamente chiara all'uditorio coevo) specularità e circolarità fra la storia reale e quella raffigurata per via simbolica nei melodrammi di Cammarano, Donizetti, Piave, Mercadante.

La gestione del processo (penale e amministrativo) rimarrà sempre un punto centrale nelle costituzioni progettate o varate nella storia del Risorgimento. Al 1820-1821 risalgono le prime costituzioni italiane post-napoleoniche: a Napoli, dopo l'insurrezione di Guglielmo Pepe, il 13 luglio 1820 il re Ferdinando I giura fedeltà a una costituzione, che riprende quella spagnola del 1812 (è un passo storicamente importante, nonostante la costituzione abbia avuto la breve vita di un

²⁸ Anche il teatro di prosa ha elaborato il mito dei Bandiera: cfr. Vincenzo Padula, *Antonello capobrigante calabrese* (1864-5), dove è suggerito un collegamento fra il brigantaggio e gli ideali mazziniani che avevano ispirato l'avventura dei Bandiera.

“ottimestre”). Poco dopo, il 15 marzo 1821, dopo l'insurrezione di Alessandria, il reggente appena salito in carica, il ventitreenne Carlo Alberto, giura su una costituzione che riprende quasi testualmente quella di Cadice del 1820 (solo pochi giorni dopo il re Carlo Felice sconfessa il reggente e abolisce la costituzione). Alla base di questi esperimenti è la divisione dei poteri, e la conseguente riforma della magistratura e del processo; al di là della loro breve vita, quindi, gli eventi del 1821 aprono una fase storica, la stessa fatta propria in pochi anni dalla scena melodrammatica.

Il problema della gestione della giustizia (amministrativa e penale) era infatti sempre molto presente; prima e dopo l'avventura di Santarosa e della costituzione del 1821 di cui s'è appena parlato, nel Regno di Sardegna i magistrati erano e rimasero pagati dalle parti in giudizio, generando un evidente rischio di giudizio iniquo a favore dei più abbienti. Nel Lombardo Veneto, negli stessi anni, la magistratura ordinaria aveva funzione anche di giustizia amministrativa, e ne seguiva inevitabilmente un'interferenza con l'esecutivo. In Toscana e nello Stato Pontificio la separazione fra giustizia penale e giustizia amministrativa realizzata in anni francesi, viene eliminata e tornerà solo intorno al 1840.

La nuova svolta nella amministrazione della giustizia e della autonomia dei poteri arriva con il Rivoluzione di Luglio del 1830, che ha immediate ricadute in Italia. Dopo i tentativi di insurrezione di Mislley e Menotti a Modena nel febbraio 1831, fra alcune città dell'Emilia e dello Stato Pontificio si forma il Governo delle Province Unite Italiane, con sede a Bologna. Sotto la presidenza dell'avvocato Antonio Zanolini, l'assemblea dei deputati (elettivi) vara una costituzione che è uno dei documenti più significativi del repubblicanesimo italiano pre-mazziniano; leggiamo dalla Premessa:

proclamata la *emancipazione*²⁹ dei suddetti paesi e provincie dal dominio temporale dei Papi, e la loro unione in un solo Stato in *una sola famiglia*, [i

²⁹ Anche il concetto di emancipazione, come quelli di nazione, popolo, uguaglianza, subisce una radicale conversione attraverso l'Ottocento. Nella mentalità pre-rivoluzionaria l'idea che l'uomo procedesse dallo stato di natura allo stato di civiltà, che lo emancipa dai bisogni primari e lo pone in grado di acquisire livelli evoluti, era considerato un meccanismo biologico necessitato, un progresso indotto dalla ragione e da dio attraverso il potere temporale dei regnanti. Un tale tipo di emancipazione non è volontaristico e attivamente perseguito dagli individui, dai popoli, o dalle nazioni. Ancora le idee di *civilization* illuministe così come l'idea di storia di Vico dall'età dei

costituenti] pensarono a stabilire ed ordinare un Governo, che fosse, per quanto è possibile, in armonia coi *desideri dei popoli*³⁰.

Le idee, come si vede, vanno già nella direzione che sarà della Giovine Italia. L'art. 1 è ancor più esplicito: "I poteri dello Stato sono tre: il potere esecutivo, il potere legislativo ed il potere giudiziario. Tutti e tre li suddetti poteri sono distinti tra loro ed esercitati da soggetti diversi". La divisione dei poteri è quindi al primo posto nel progetto del nuovo governo, la sola base su cui sviluppare un ordine egualitario e democratico. Più chiaro di così non è possibile, e questo è il segnale di quanto questo problema fosse sentito nel decennio appena iniziato, il decennio in cui vengono composte quasi tutte le opere di cui parleremo. La legittima forza, ossia le forze militari e di polizia, sono "proposte dal potere esecutivo e determinate dal potere legislativo". Sono istituiti tribunali autonomi dove esercitare il potere giudiziario (art. 20). La Costituzione porta data 4 marzo 1831³¹.

Sono giorni caldi: il 26 maggio dello stesso 1831 Ciro Menotti viene impiccato a Modena, dopo il processo sommario del tribunale militare, senza che sia dichiarato lo stato di guerra; ed è in questo clima che nascono quelle prime opere di Donizetti come la *Anna Bolena*, che la storiografia considera "mature" solo dal punto di vista tecnico-formale.

La storia della giustizia penale e del processo subisce una svolta reazionaria nel 1835, l'anno dei *Puritani*, del *Faliero* e dell'*Ernani* di Gabussi al Théâtre Italien, ma anche di *Fede e avvenire* di Mazzini e dell'avvio del periodico *L'Italiano* di Michele Accursi e i Giovani Italiani parigini, con l'appoggio della Belgiojoso; nello stesso turbolento 1835 Luigi Filippo tradisce le speranze della borghesia che

bestioni a quella delle civiltà erano riconducibili a quel quadro di mentalità. Emergendo attraverso il triennio repubblicano, l'età napoleonica, le rivoluzioni fra anni Venti e Trenta, nuove istanze sociali ed etiche, anche il concetto di emancipazione muta statuto: diviene un processo che l'uomo 'deve' impostare e condurre, anzi deve diventare il punto principale che ordina la vita degli individui come dei popoli. Dal concetto naturale-meccanicistico, si passa dunque al concetto storico-volontaristico.

³⁰ Questa costituzione può leggersi nel sito del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Torino, Archivio delle Costituzioni Storiche (<http://www.dircost.unito.it/cs/paesi/italia.shtml>) [corsivi miei].

³¹ A. Aquarone - M. D'Addio - G. Negri, *Le Costituzioni italiane*, Milano, Edizioni Comunità, 1958; ora si può leggere anche nel sito citato alla nota precedente.

lo aveva sostenuto e vara una pacchetto di norme anti-liberali che limitano la libertà di stampa repubblicana e riformano il giurì e il processo a favore dell'esecutivo (ossia della corona) attenuando l'autonomia del potere giudiziario. Eppure nella Parigi orleanista continua un flusso di immigrati politici che non ha pari nel resto d'Europa.

È a Parigi che Giuseppe Ricciardi pubblica nel 1846 i *Conforti all'Italia, ovvero preparamenti all'insurrezione*. Giuseppe Ricciardi è una figura interessante dell'insurrezionalismo degli anni Trenta, che ha poi sdegnosamente attraversato i decenni eroici e la 'prosa' della politica del processo risorgimentale. Ex mazziniano poi passato all'opposizione "da sinistra", spesso in rapporti conflittuali con Mazzini stesso sia per il suo radicalismo popolare, sia per la sua volontà aggregatrice dei patrioti italiani all'estero; dopo anni di esilio a Parigi, in Svizzera e a Londra, fu più volte deputato sia a Firenze che a Roma, sempre dimissionario per contestare il "tradimento della nazione" da parte del parlamento, finendo per criticare la Sinistra storica di Depretis proprio per la debolezza di principi che, secondo lui, avrebbe caratterizzato il trasformismo. Uno stralcio dal suo scritto merita di essere ampiamente riportato:

la potestà legifattrice dover essere affatto divisa da quella che, pel suo presiedere all'esecuzion delle leggi, dicesi esecutrice. [...] E fra le due potestà siede l'ordine giudiziario, parte essenziale ed importantissima della pubblica cosa, ed il quale, ripeto, per esser fondato sull'elezione, armato vedrebbe di ben altra forza di quella che s'ha di presente appresso le nazioni più libere! Arroge che i magistrati tutti nominati dal pubblico potendo esser cassi dal pubblico ad ogni minimo appicco, nessuno fra loro abusare potrebbe della propria autorità impunemente. Arroge che i tre argomenti grandissimi di corruttela e oppressione, ch'or sono nelle mani della potestà esecutrice [parla dei governi non costituzionali che ancora tengono i vari stati italiani restaurati], vale a dire l'erario, le armi e la facoltà di conferire i pubblici carichi e onori, nelle mani starebbero della nazione [che qui significa della comunità popolare, in termini mazziniani], o dei delegati di lei.

Ma il fatto più grave, ma la conseguenza più lieta sarebbe questa, che contro i soprusi della facoltà esecutrice, contro le più sfacciate violazioni dello statuto politico, le nazioni rette a governo misto non hanno, siccome ho detto, rimedio veramente efficace, oltre quello dell'insurrezione, dove, cogli ordini per me divisati, o le infrazioni e i soprusi sarebbero affatto impossibili, o, a

rimediarvi immediate, basterebbe il rinvocare e il punire coloro che stati ne fossero autori³².

Il processo costituzionalista tocca un suo primo traguardo con lo Statuto Albertino (completato l'8 febbraio 1848, approvato il 4 marzo dello stesso anno). L'Art. 3 assegna il potere legislativo al Re e alle due Camere, l'esecutivo al solo Re; l'Art. 5 regola "l'Ordine giudiziario" e l'Art. 68 specifica che "la Giustizia emana dal Re, ed è amministrata in suo nome dai Giudici ch'Egli istituisce" ossia da lui nominati. Siamo quindi ancora lontani da uno statuto repubblicano a poteri autonomi, che però arriverà pochi mesi dopo, ma fuori dal Piemonte. Mazzini stesso, nel redigere la Costituzione della Repubblica Romana varata il 9 febbraio 1849, offre una soluzione che giungerà fino alla nostra epoca: nel Titolo VI ("Del potere giudiziario") l'Art. 49 recita: "I giudici nell'esercizio delle loro funzioni non dipendono da altro potere dello Stato", e nell'Art. 50: "Nominati dai consoli ed in consiglio de' ministri sono inamovibili, non possono essere promossi, né traslocati che con proprio consenso, né sospesi, degradati, o destituiti"; per concludere nell'Art. 53: "nelle cause criminali al popolo appartiene il giudizio del fatto, ai tribunali l'applicazione della legge". Il Titolo VII è intitolato "Della Forza pubblica" e se ne sancisce l'autonomia dalla magistratura e dall'esecutivo.

Non occorre proseguire; è noto quanto la costituzione repubblicana di Mazzini abbia costituito il principale termine di riferimento per la Costituente dell'attuale Repubblica Italiana.

3. Scene di processo penale nel melodramma degli anni Trenta

È il momento di passare all'esame di alcune delle più significative scene di giudizio nel melodramma; mi limiterò qui a una selezione di titoli donizettiani.

³² G. Ricciardi, *Conforti all'Italia, ovvero preparamenti all'insurrezione*, Paris, Courlet, 1846; ora in *Democratici premazziniani. Mazziniani e dissidenti*, a cura di Franco Della Peruta, Torino, Einaudi, 1979, pp. 171-196: 190-191. Ricciardi, che nel 1832 fu a Parigi affiliato alla Giovine Italia su presentazione di Carlo Pepoli, futuro librettista dei *Puritani*, scrisse nel 1833 alcuni *Discorsi intorno al teatro* assai prossimi alle idee di Mazzini: il teatro (di prosa come musicale) dev'essere "utile" alle "nazioni corrotte", "scuola di puro e alto sentire", secondo il modello di Alfieri.

3.1. *Anna Bolena* (Milano, Teatro Carcano, 26 dicembre 1830).

Anna Bolena è comunemente considerata la prima espressione della maturità artistica di Donizetti. Anche Philip Gossett,³³ il primo studioso che si sia seriamente e criticamente posto questo problema, pur stabilendo in modo indiscutibile gli stretti legami che la collegano alle opere precedenti, non mette sostanzialmente in dubbio quella considerazione della *Bolena* come opera “di svolta”, inizio della “grande” drammaturgia donizettiana. Ma se è vero che la *Bolena* è opera di svolta dal punto di vista musicale e drammaturgico, altrettanto ciò è vero dal punto di vista dei contenuti. Per la prima volta infatti Donizetti porta in scena quasi tutti quei temi sopra elencati. Il fatto che ciò accada nel 1830 a Milano è dalla massima importanza; e assolutamente non può essere trascurato cosa quell'anno significhi nel processo risorgimentale, sia sul piano della concreta azione, che sul piano discorsivo. Sia sufficiente un sintetico elenco di figure e situazioni tipologiche:

- 1) Giudizio e discussione teorica sulla legittimità del processo e della sentenza regia; assenza di divisione dei poteri: Enrico lascia formalmente il giudizio, ma rimane a lui la decisione della sentenza
- 2) Scene di carcere; addirittura due: quella di Percy e Rochefort (atto II sc. ix e x) e quella di Anna (atto II, sc. xi e xii)
- 3) Scena di pazzia femminile di Anna
- 4) Figura del traditore: Smeton, alla fine pentito e distrutto quasi fino alla demenza
- 5) Tema del perdono da parte della martire, davanti alla giustizia divina dopo aver regolato ogni cosa con quella terrena
- 6) Rapidità d'azione, tempi rapidi di svolgimento

La scena del processo ad Anna rappresenta un esercizio del potere giudiziario in cui il magistrato non è affatto indipendente dal monarca: Hervey è un “Ufficiale del Re”, suo portavoce negli interrogatori e nella consegna-comunicazione delle sentenze ai condannati. Il coro,

³³ P. Gossett, “*Anna Bolena*” and the artistic maturity of Gaetano Donizetti, New York, Clarendon, Oxford University Press, 1985; poco prima lo stesso autore aveva pubblicato sul medesimo argomento il saggio “*Anna Bolena*” e la maturità di Donizetti, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, Bergamo, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1983, pp. 247-310.

poi, nella scena introduttiva ripete più volte (anche a sigillo della breve scena) il verso “accusatore è il Re”, che sintetizza quell’errore anti-costituzionale della concentrazione dei poteri. Lo stesso organo politico, il monarca, esercita dunque il potere esecutivo, il processo, emette la sentenza e la mette in atto (“legittima forza”, anche in questo caso “illegittima”). Ecco un estratto delle scene sesta e ottava dal II Atto (parte del “Coro, scena e terzetto” n° 12):

Scena vi

ENRICO

Ambo morrete, o perfidi;
che può sottrarvi a morte?

PERCY

Giustizia il può ...

ANNA

Giustizia! È muta
D’Enrico in corte.

A queste parole di Anna il declamato continuo si spezza e emerge con una ampia scala discendente una vera e propria “parola scenica” (es. 2a).

Il terzetto, che non presenta forme problematiche o eccezionali, si conclude con la cabaletta, che sottolinea la decisione dispotica di Enrico:

[sc. vi, conclusione]

ENRICO

Salirà d’Inghilterra sul trono
Altra donna più degna d’affetto;
abborrito, infamato, reietto
il tuo nome da tutti sarà.

(es. 2b)

È il punto che Mazzini descrive nella *Filosofia della musica* (e del quale sembra essersi ricordato Verdi nella cabaletta dal terzetto del *Trovatore*):

chi non ha sentito nell’espressione musicale dell’Enrico VIII, il linguaggio severo, tirannico e artificioso ad un tempo che le storia gli dà? E quando Lablache fulmina quelle parole: “Salirà d’Inghilterra sul trono [...]”, chi non ha sentito chiuderglisi l’anima – chi non ha concepito in quel momento tutto

il tiranno – chi non ha messo l'occhio nel raggio di quella corte, che ha giurato morte a Bolena?³⁴

Scena viii

[tempo di mezzo dell'aria di Giovanna]

Hervey con gli Sceriffi che portano la sentenza del consiglio, accorrono da tutte le parti Cortigiani e Dame.

HERVEY

I Pari unanimi
Sciolsero i regi nodi ...
Anna, infedel consorte,
è condannata a morte,
e seco ognun che complice
e istigator ne fu.

CORO

A voi, supremo giudice
Commessa è la sentenza.
Unica speme ai miseri
È la real clemenza:
i re pietosi, immagine
sono del ciel quaggiù.

ENRICO

Rifletterò: giustizia
Prima è dei re virtù.

Prende la sentenza dalle mani delli sceriffi. Giovanna s'avvicina ad Enrico con dignità.

Il Coro si arresta in lontananza.

[Cabaletta dell'aria di Giovanna]

GIOVANNA SEYMOUR

Ah! Pensate che rivolti
Terra e cielo han gli occhi in voi;
che ogni core ha i falli suoi
per dovere altrui mercè.
La pietade Enrico ascolti,
se al rigore è spinto il re.

ENRICO

³⁴ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, a cura di S. Ragni, Pisa, Domus Mazziniana, 1996, pp. 39-40.

Antonio Rostagno

Basta: uscite e ancor raccolti
Siano i pari innanzi a me.

CORO

La pietade Enrico ascolti,
se al rigore è spinto il re

Partono. Enrico entra nella sala del consiglio.

Nella conclusione di questa scena ricorre un altro tema, quello del perdono, che Enrico VIII nega, opponendosi dal punto di vista di un uso della giustizia per utile proprio della corona. E Donizetti ci mostra l'attesa dell'atto di clemenza da parte dei subalterni che, non tutelati da un atto costituzionale ugualitario, constatano amaramente che "unica speme ai miseri/ è la real clemenza:/ i re pietosi, immagine/ sono del ciel quaggiù" (es. 2c). Il personaggio che esercita questo sistema di giustizia non liberale-costituzionale (il giudizio penale emesso dal medesimo potere di governo; la negazione volontaria del perdono come negazione dell'idea di giustizia superiore) è il monarca assoluto che nella realtà storica ha creato uno scisma religioso per una causa individuale e molto utilitaristica.

Enc. [...] chi può sot - trar-vi a mor - te? Chi può sot - trar - via mor - te? Chi? Per - - - fi - di? Giu-
Percy
Giu-
Anna
si - zia il può... Giu - si - - zia!... è mu - ta d'En - ri - co in cor-te.
pp
sciolto e leggero

Es. 2a: *Anna Bolena*, Atto II, scena vi, n° 12 (“Giustizia! È muta/ d’Enrico in corte”)

Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale

Enrico

Sa - li - rà d'in-ghil - ter - ra sul tro - no al - tra don - na più de - gna d'aif - fet - tur.

Presto

Es. 2b: *Anna Bolena*, Atto II, scena vi, (n° 12) Cabaletta del Terzetto, [p. 213]

Soprani

re pi - e - to - si im - ma - gi - ne so - no del ciel quag - giù.

Tenori

i re pi - e - to - si im - ma - gi - ne so - no del ciel quag - giù.

Bassi

i re pi - e - to - si im - ma - gi - ne so - no del ciel quag - giù.

Moderato

p dolce

Es. 2c: *Anna Bolena*, Atto II, scena viii (n° 13), Scena e Aria di Giovanna (coro: “I re pietosi immagine sono del ciel quaggiù”, nel tempo di mezzo) [p. 230]

Circa l'estratto all'es. 2b (la cabaletta del terzetto del II Atto), ho sopra riportato il commento di Mazzini. Quelle poche parole indicano che il valore educativo attribuito al melodramma non doveva passare, secondo Mazzini, tanto per le parole e le situazioni in sé considerate. Se il melodramma aveva un potenziale di penetrazione sociale maggiore del dramma di parola, era evidentemente per l'impressione che veniva indotta dalla musica, motivo per cui l'appello al rinnovamento dell'opera in senso sociale era rivolto all'*ignoto numini* musicista, non al letterato-librettista. Questa cabaletta, per Mazzini, è del massimo rilievo non certo perché è una *barform*, o una *lyric-form* elaborata, o perché manca di una formale sezione intermedia ecc. Se il massimo pensatore italiano del momento indica questa “mossa” della melodia come memorabile, è perché in essa Donizetti ha esaltato il

carattere, la dinamica psicologica del monarca assoluto, comunicando in modo emozionale e non certo analitico il vero contenuto politico-sociale dell'opera, la denuncia dell'assolutismo, e suscitando l'istintiva repulsione per la violazione del diritto democratico con l'esercizio del giudizio penale per utile proprio da parte della corona. Siamo negli anni più violenti dell'azione eversiva mazziniana; si conta che i Giovani Italiani fossero allora circa 50.000-60.000, e Metternich arrivava a parlare di 100.000 affiliati; un numero altissimo se pensiamo che ben poche città italiane superavano i 100.000 abitanti.³⁵ E allora, è possibile che il commento di Mazzini su questo preciso punto non sollevi neppure un moto di curiosità allo storiografo odierno? Non sono vuote parole quelle che chiudono la sua *Filosofia della musica*:

i giovani artisti [...] santifichino l'anima loro coll'entusiasmo, col soffio di quella poesia eterna che il materialismo ha velata [...]. Adorino l'arte prefiggendole un alto intento sociale, ponendola a sacerdote di morale rigenerazione.³⁶

Entusiasmo, anti-materialismo, intento sociale, morale *rigenerazione* [ossia il termine che solo più tardi lascerà spazio al sinonimico "risorgimento"]; è chiaro che Mazzini chiede queste qualità al musicista, non al librettista come i pur impegnati Cammarano, Pepoli o Ruffini, i quali non avrebbero potuto raggiungere uguale profondità e universalità. È la prima volta, nel sistema culturale italiano, che alla musica in quanto musica, non in quanto appoggio ornamentale della parola, è affidato un tanto elevato compito etico-sociale; sta cambiando la gerarchia delle arti, sta cambiando la collocazione della musica nel sistema estetico vetero-classicista come nel sistema filosofico (la vicinanza di alcuni aspetti del pensiero di Mazzini all'hegelismo non è certo cosa nuova)³⁷; dato questo quadro, è chiaro che qualcosa *deve* cambiare anche nelle forme del melodramma; si

³⁵ Queste stime sono riportate da Roland Sarti, con l'avvertenza che si tratta di ipotesi; i documenti di polizia, che tenevano conto dell'attività delle spie e degli infiltrati, segnalano tuttavia cifre assai più cospicue: 70.000 Giovani Italiani nell'Italia meridionale, 40.000 nello Stato pontificio, 30.000 nel Piemonte (R. Sarti, *Giuseppe Mazzini*, op. cit., p. 81)

³⁶ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, op. cit., p. 42.

³⁷ Idea che circolava già Mazzini vivente; si veda per esempio F. De Sanctis, *Mazzini*, a cura di V. Gueglio, Genova, Frilli, 2005, p. 109. Sarti (*Mazzini*, op. cit., p. 54), torna brevemente sull'argomento.

può immaginare una “riforma” alla Mercadante dimenticandosi di questo terremoto?

Oltre alla temperatura emotiva che la musica può assegnare alla parola scenica, oltre alla rivoluzione filosofica sopra accennata, tuttavia, nelle parole di Mazzini c'è anche qualcos'altro, come testimonia una sua lettera del 1834 a Tommaseo:

Quanto al parlare al popolo, avete ragione – e parlerei; ma le vie mancano ed erriamo per entro a un cerchio senza inoltrare. Il popolo non può leggere, o non sa leggere – dove l'apostolato verbale trova la forza, non sono a sperare apostoli”³⁸.

Ed era proprio la pressione emozionale, la veemenza di parole musicalmente declamate ciò che Mazzini cercava per questo “apostolato”, per far passare le sue idee più semplici in quel “popolo” che egli intende in senso ecumenico, universalistico, diversamente dal concetto selettivo di ‘popolo’ comune alle generazioni precedenti³⁹. Simile veemenza di declamazione non si troverebbe in Rossini né in Bellini, e sarà il modello per il primo Verdi.

Rimane una curiosità: è nota e più volte indicata, a partire da un seminale saggio di Diego Carpitella⁴⁰, la circolarità fra opera e musica popolare fuor dei teatri, soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, prima che nell'Italia borghese industrializzata di fine secolo si

³⁸ Banti, *Il Risorgimento* cit., p. 66.

³⁹ L'idea di “popolo” all'inizio dell'età mazziniana subisce un radicale mutamento; nel 1816 Giovanni Berchet scrive la sua celeberrima *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, dove delimita il “popolo” distinguendolo dall'ottentotto (“il popolo basso”; “lo stupido ottentotto [...] avvolto tra 'l fumo del suo tugurio e il fetore delle sue capre”), sia dal parigino (l'esteta che ha perso “ogni impronta nazionale”, o l'intellettuale classicista); “popolo” è insomma la classe borghese colta, allora nascente nelle città del settentrione italiano, da cui nasce il liberalismo moderato risorgimentale: “il popolo [...] comprende tutti gli individui leggenti e ascoltanti” (ora in *Opere*, vol. II, “Scritti critici e letterari”, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1912, pp. 15-17. Di utile consultazione anche Id., *Lettera semiseria. Poesie*, a cura di A. Cadioli, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 64-65. Foscolo esprime un'idea piuttosto simile di “popolo” nel discorso *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, prolusione al corso di Eloquenza italiana e latina all'Università di Pavia, 22 gennaio 1809.

⁴⁰ D. Carpitella, *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in Id., *Conversazioni sulla musica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 81-165.

sviluppi la separazione fra musica d'arte e musica di consumo. Ebbene proprio nella *Bolena* ne troviamo un esempio, e forse non per caso. Siamo all'inizio della scena del giudizio, atto II scena iv, "Coro, Scena e Terzetto" (n° 12); la didascalia recita "vestibolo che mette alla sala ov'è adunato il Consiglio. Le porte sono chiuse; e gl'ingressi sono custoditi dalle Guardie". Nel silenzio carico di tensione l'orchestra introduce uno dei temi che condurranno questa grande scena:



Es. 3a: G. Donizetti, *Anna Bolena*, Atto II, scena iv [introduzione orchestrale]

Tanto questo avvio ha colpito la fantasia popolare, che si ritrova esattamente identico nell'Inno di Jacopo Foroni, *Ai Lombardi. Canto di guerra a tre voci*, su poesia di Alessandro Zoncada (1848), di cui riproduco il frontespizio e l'inizio.

Es. 3b Jacopo Foroni, *Ai Lombardi. Canto di guerra a tre voci*, Milano, Lucca, n.e. 6992 [1848] (inizio)



Immagine n. 1: Jacopo Foroni, *Ai Lombardi* [frontespizio]

Su Foroni, compositore ingiustamente dimenticato, che Toscanini aveva in repertorio fino alla fine della vita e che dopo la sua precoce morte fu chiamato da Filippo Filippi “il Beethoven italiano” per le sue tre sinfonie, corrono diversi fraintendimenti. È vero che partecipò alle Cinque Giornate e che poi abbandonò l'Italia per i pochi anni che gli restarono da vivere, trascorsi a Stoccolma come maestro di cappella del Re. Ma non è vero che ciò avvenisse per disinteresse alla causa italiana; semplicemente fu costretto a questa scelta dalla condanna a morte che pendeva sulla sua testa e che non arrivò a vedere tolta dal nuovo governo, perché morì prima del 1859. La sua fede popolare e democratica, che non esiterei a definire proto-socialista, non fu mai nascosta, come dimostra una delle sue opere più fortunate, *I Gladiatori*, che è una delle prime riprese operistiche della figura di Spartaco, già ipotizzata senza esito da Manzoni, ma che arriverà a diffusione popolare solo nei decenni futuri.

Questa particolare convergenza musicale fra la prima opera di grande successo di Donizetti e l'inno popolare di un compositore attivista nel biennio rivoluzionario, convergenza che ovviamente ha un significato, ben chiaro, che va molto al di là della semplice constatazione di un'analogia di note, mi sembra degna almeno di una menzione.

3.2. *Belisario* (libr. S. Cammarano, Venezia, La Fenice, 4 febbraio 1836).

Il Finale primo (dalla scena ix alla xii) è occupato da una grandiosa e articolata scena di giudizio: Belisario, generale dell'imperatore Giustiniano, è accusato di tradimento dopo aver trionfato nella guerra ai Goti. L'imperatore stesso presiede il consiglio senatorio che intenta il processo e condanna Belisario all'esilio. Nelle didascalie sceniche, Cammarano identifica un sistema gerarchico monocratico, dove tutti i simboli dei poteri sottostanno all'alto seggio imperiale: "Aula senatoria. Da un lato molti seggi fra' quali uno più elevato per l'Imperatore. Vi è un tavolino, su cui alcuni papiri, il volume delle leggi, ed una spada" (inizio scena ix); "esce Giustiniano e sale in trono" (inizio scena x); "un Senatore siede presso il tavolino, Eutropio [che ha ruolo di accusatore, voce dell'Imperatore] va a collocarsi in piedi accanto ad esso" (inizio scena xi): ecco sintetizzata la perversa gerarchia costituita dall'organo giudiziario, dominato dal monarca, a sua volta plagiato dal traditore. Eutropio infatti, influenzando la moglie di Belisario, Antonina, rappresenta la figura tipologica del traditore, qui estremizzata dal fatto di rappresentare anche il potere giudiziario come magistrato.

Giustiniano
[sul trono]

(un Senatore siede presso il tavolino, Eutropio va a collocarsi ai piedi accanto di esso)

Scena XI.

Sa - pra il giu - di - zio.

f *Moderato*

Eutropio Bel.

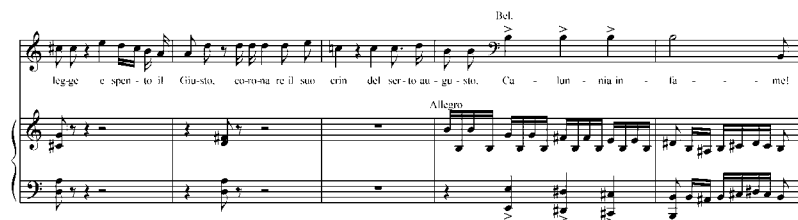
Be - li - sa - rio ac - cusato di fel - lo - nia. Che in - ten - da!

f

Eutr.

Al de - cli - nar di que - sto gio - no i - stes - so del suo tri - on - fo le ri - bel - li squad - re, da lui com - pre e se - dot - te, do - ve an - fran - ta ogni

Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale



Es. 4: Belisario, Parte prima, scena xi

Più o meno con la stessa dinamica della *Stuarda*, il successivo atto secondo si apre con la scena di prigionie; segue una delle pagine più note della partitura, l'aria di Alamiro che si chiude con la cabaletta “Trema, Bisanzio” (scorciata ad una sola quartina per rendere la foga del momento). È una invettiva contro la crudeltà del giudizio e l'iniqua sentenza, cui ben si adatta il tradizionale avvio in ritmo di polacca rapido e “con forza”



Es. 5: Parte seconda “L'esilio”, Aria di Alamiro (cabaletta)

Anche il tema del perdono ha una funzione rilevante nel *Belisario*; alla fine dell'opera, il protagonista potrebbe riunire la famiglia in punto di morte (e non occorre ripetere la funzione simbolica della riunione di un nucleo familiare diviso da circostanze politico-belliche). Ma Belisario, alla richiesta di perdono da parte della moglie spira senza riuscire a proferir parola,

Antonio Rostagno

Antonina

Per - do - no...

Allegro vivace

Belisario nell'udir la voce d'Antonina cerca di alzarsi, ma preso da un tremore convulsivo cade e spira.

fp

fp

Alcandro

Irene e Coro

Oh Di - o! Spi - rà!

Allegro

Es. 6: morte di Belisario

lasciando la moglie nella disperazione (“Egli è spento, e del perdono/ la parola a me non disse./ Di mia voce udendo il suono/ forse in cor me maledisse...”) e alla morte senza speranza (Alessi e Irene [i due figli]: “La sciagura è omai compita!/ Tutto il ciel rapisce a me!”). L’assenza del perdono, la mancanza della manzoniana ricomposizione di un ordine superiore, al di sopra della legge terrena, è uno degli elementi della visione tragica del mondo, che Donizetti tematizzerà in modo sempre più esplicito; una tragicità senza riscatto e senza redenzione, riscatto e redenzione che non sono negati mai alle eroine e agli eroi del dramma verdiano.

3.3. *Fausta* (libr. D. Gilardoni, Napoli, S. Carlo, 12 gennaio 1832).

L’impostazione generale del dramma presenta forti analogie con altre celeberrime opere del grande repertorio; dal rischio-tensione di *Fausta* all’incesto con il figliastro Crispo, allusione alla vicenda di Semiramide, al triangolo amoroso quasi identico sul quale si sviluppa la vicenda della verdiana *Aida*, composto da *Fausta-Amneris* (rispettivamente moglie e figlia di monarchi assoluti, Costantino e il faraone nell’ordine), *Crispo-Radames* (capi militari innamorati di una giovane schiava, figlia di ex-regnanti rispettivamente Massimiano, usurpato, e Amonasro, sconfitto e schiavizzato), *Beroe-Aida* (oggetto di amore ricambiato da parte dei giovani condottieri, figlie rispettivamente di Massimiano e Amonasro).

Anche qui ricorrono diversi dei temi sopra riassunti, imperniati ancora sulla scena madre del processo a Crispo: la situazione sarà ricalcata, per quanto riguarda il *plot* e la distribuzione delle forze in antagonismo, dalla scena del processo nel IV atto di *Aida*. Ma Verdi spostando l'interrogatorio fuori scena e facendolo vivere all'uditorio attraverso le reazioni emotive di Amneris, realizza uno dei momenti più alti del suo teatro, facendo emergere al tempo stesso la denuncia di un errore politico (la mancata divisione del potere politico e religioso, complicata dalla mancata divisione del potere esecutivo e giudiziario), ma anche il dramma individuale di un'anima lacerata da un insostenibile scontro con la ragione di stato. Tutto questo è già nella scena della *Fausta*, sia pur con una diversa forza drammatica.

Il processo nella *Fausta* inizia con la scena quinta del secondo atto; la didascalia indica: “*Si veggono già radunati i Senatori. Arriva Costantino seguito da' littori*”. Già qui qualcosa attira la nostra attenzione: il senato, ossia il potere legislativo, detiene anche la facoltà di giudizio penale e di quello militare (Crispo è pur sempre un alto graduato delle forze armate imperiali). E poi, come nelle opere precedentemente accennate, il senato-magistratura è a sua volta presieduto dallo stesso monarca, ossia l'autorità suprema che in sé tutto assomma “per volontà di dio”. Certo, questo era ancora nel 1832 l'ordinamento statuale della maggior parte dei regni italiani restaurati; ma il dibattito sul liberalismo proprio in questi anni, dopo quella Costituzione delle Province Unite del 1831 che ho sopra ricordato e che rappresenta un momento così influente, giunge a chiarire forse per la prima volta in modo tanto perspicuo che la necessità di una costituzione deve garantire la intera nazione, il popolo intero. E questa garanzia può derivare soltanto dalla separazione coerente dei poteri, la cui riunione assolutista viene vista come responsabile di tante ingiustizie (anche nella storia reale, non solo nel melodramma), e come specchio di una mentalità ormai da superare.

Non dovremmo meravigliarci quindi che Donizetti porti in scena così spesso una situazione simile, che sembra avere alla sua radice simbolica il medesimo “nuovo concetto di costituzionalismo” di cui parla Mannori (vedi qui sopra), in opposizione con i governi anti-liberali restaurati. La scena di processo non è altro che una manifestazione teatralizzata, come diverse altre possibili, di questo problema che è al tempo stesso politico, etico e generalmente culturale. È insomma manifestazione della mentalità della “giovane generazione”. L'accusa della ragione di stato eccessivamente rigida, che ritroviamo nei *Due Foscari*, è tuttavia un elemento di distinzione

fra *Fausta* e *Aida*, realmente uno dei titoli verdiani in cui anche il pensiero politico tocca una complessità non comune. Segue nelle scene dalla settima in poi del medesimo atto secondo un'altra situazione tipologica, quella del carcere, dove Fausta come Amneris propone la salvezza *in extremis* a Crispo, che come Radames rifiuta sdegnosamente.

Fausta, come il *Belisario*, è una tragedia senza riscatto, senza perdono; una delle più nere fra le molte del melanconico Donizetti; manca anche la grande irruzione di luce (musicalmente parlando) che nel finale di *Aida* innalza i due amanti dal loro oscuro sotterraneo di morte e trasfigurazione. Ma qui interessano altri rilevi: la tragedia è innescata da un tradimento (e abbiamo visto come il traditore sia una delle figure tipologiche a partire da questa fase risorgimentale) di Massimiano che per ambizione non esita a usare la figlia. Ed è ben diverso da quanto farà Amonasro, che agisce per una precisa ragion di stato, per salvare il suo popolo e non affatto per ambizione personale, come Massimiano. In secondo luogo Costantino offre il manzoniano perdono, altro elemento di quella configurazione etico-ideologica che ho sopra riassunto⁴¹. Che poi Crispo lo rifiuti, rientra in quell'ambito di tragedia senza luce di redenzione, di fatalità contro cui nessun individuo può combattere, che era stata individuata già da Mazzini, sempre molto interessato agli effetti emozionali, alla potenzialità di persuasione anche in modo antifrastico, che il teatro poteva e doveva esercitare sulla collettività⁴².

Il tema più importante qui, come sarà in *Aida*, è quello della ragion di stato tanto rigida da non permettere neppure una giustizia equa, una ragion di stato in cui fra il bene individuale e quello dell'organismo statale si apre una pericolosa discontinuità; una ragion di stato tanto

⁴¹ Per una più ampia trattazione del tema del perdono rimando al mio *Mazzini e Donizetti. Due espressioni della mentalità primo-risorgimentale*, in *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato sabaudo e Italia unita (1848-1870)*, Convegno internazionale, Napoli, 11-12 novembre 2011 (di prossima pubblicazione).

⁴² G. Mazzini, *Della fatalità come elemento drammatico*; il saggio, scritto nel 1830 viene pubblicato a Parigi su *L'Italiano* di Michele Accursi (il procuratore-agente in Francia di Donizetti) il 31 luglio 1836 (pp. 143-160), con un titolo lievemente variato: *Della fatalità considerata come elemento drammatico*. Attraverso il dramma di Eschilo, Shakespeare e Schiller, Mazzini indica nella fatalità la più grande sciagura per l'eroe tragico, poiché essa rende "inevitabile [...] l'inutilità del sacrificio, l'inutilità della vita che dove non è sacrificio, è nulla o peggio che nulla" (p. 188).

autoreferenziale, espressione di un potere che alimenta solo se stesso e non tiene conto dell'individuo, tanto da non poter più distinguere la verità e l'etica positiva dal tradimento o dalla debolezza. Il senato giudica non secondo leggi, ma secondo una delazione; e neppure la corona può garantire tutela a questa grave deviazione dell'ordinamento statuale. Certo, il monarca qui è uno sconfitto, non è il responsabile della catastrofe; questo permette all'opera infatti una facile circolazione attraverso le censure. Ma rimane la chiarissima rappresentazione di un giudizio non equo, di una magistratura non efficace a comprendere e giudicare, di un processo infine basato su un interrogatorio superficiale e viziato dal tradimento di un individuo per un utile proprio e non collettivo-sociale, per personale ambizione di potere. In sintesi, è la denuncia di un ordinamento legalistico-statuale incapace di proteggere sia la propria equità sia il bene dei componenti della nazione che esso dovrebbe rappresentare: in sintesi, un potere anti-costituzionale e per questo inadeguato al nuovo concetto di nazionalità (o meglio direi "connazionalità").

3.4. *Maria Stuarda* (libr. G. Bardari, Milano, La Scala, 30 dicembre 1835)

Qui s'impone, per una migliore comprensione delle intenzioni di Cammarano e Donzietti, un confronto con l'omonima tragedia di Schiller da cui l'opera è derivata.

Anzitutto in Schiller i temi della giustizia, della compatibilità del tribunale con la causa da discutere e con l'imputato, dell'esercizio del processo secondo procedure legittime sono temi chiaramente esposti e discussi nella scena settima del primo atto:

MARIA

Io non mi sottraggo all'obbligo di sottopormi ad un giudizio; sono i giudici, quelli che ricuso

BURLEIGH

Come, signora? I giudici? Sono essi forse degli indegni, della gente volgare, dei chiacchieroni impudenti che si lasciano assoldare per essere strumenti dell'oppressione? [...]

MARIA

Certo, questi Lords [...] questi nomi che voi pronunciate [i giudici protestanti di Elisabetta] con sì alte lodi e che dovrebbero schiacciarmi sotto il peso della loro potenza, io li vedo svolgere ben altri ruoli nella storia di questo paese. Vedo [...] il maestoso Senato adulare come schiavi un sultano i

capricci di Enrico VIII ... Vedo la Camera dei Pari e i Comuni, venali entrambi, fare e disfare leggi, sciogliere matrimoni e riconoscerne di nuovi dietro il comando di un potente [...].

BURLEIGH

[...] La cosa è ormai giudicata e non ha più bisogno di discussioni. Quaranta voci contro due hanno riconosciuto che avete infranto il patto firmato l'anno scorso, e dovete cadere sotto la legge [...]

MARIA

Lord Burleigh! Non dubito affatto che una legge, fatta per me, redatta con la precisa intenzione di perseguitarmi, si lasci anche adoperare contro di me con la massima facilità ... Guai alla povera vittima, quando la stessa bocca che ha dettato la legge è anche quella che pronuncia la sentenza!
[...]

E nella scena quinta dell'atto quarto è la stessa Elisabetta che allude al suo modo di concepire la giustizia, il potere giudiziario interamente di nomina governativa:

ELISABETTA

Essa deve morire, ed egli [Leicester] deve vederla cadere e cadere dopo di lei. [...] Voglio nominare in tribunale di Pari che lo giudichi. Deve sentire tutto il rigore della legge.

Di tutto ciò Bardari non conserva nulla, vuoi per il timore di una censura napoletana che si era fatta estremamente oppressiva, in questi anni caldi di crescente mazzinianesimo, vuoi perché il fuoco cade sul problema dello scontro fra regine e non sul problema di ordinamento costituzionale, vuoi perché Bardari stesso era uomo di legge e farà poi il giudice nella vita, quindi avrebbe commesso qualcosa di simile a un "cannibalismo professionale" tenendo quella violentissima invettiva contro i giudici di nomina regia, pronti verso un esecutivo prepotente. Ma la *Stuarda* schilleriana in quegli anni girava per i teatri italiani nella traduzione di Andrea Maffei, e non è difficile pensare che buona parte del pubblico la conoscesse. In ogni modo, tanto violento era il

soggetto, che la censura napoletana, dopo la prova generale, ne vietò la rappresentazione⁴³.

In Schiller poi (Atto IV, scena x) la sentenza di morte per Maria è scritta da lord Burleigh e sottoposta alla firma della regina Elisabetta, che sottoscrive in un attimo di rabbia, sola, dopo il suo monologo; quindi con arbitrio libero e incondizionato. Ma la stessa Elisabetta, consegnando la sentenza firmata, impone di attendere suoi ulteriori ordini; il foglio firmato, la legge del monarca assoluto, le sfugge però di mano e la sentenza capitale per Maria Stuarda viene compiuta senza ordine della regina e a sua insaputa. Quindi lo stesso potere arbitrario della corona, lo stesso intreccio di esecutivo e giudiziario, sfugge poi dalle mani del governante, mostra la rischiosa fragilità di un simile sistema di antico regime. Tanta finezza non trova riscontro nel libretto di Bardari (Atto III, scena ii, Duetto n° 12 e Terzetto n° 13; una grande sequenza drammatica, senza soluzione di continuità). Dopo il duetto di incertezza se firmare la condanna, ancora Elisabetta è indecisa; ma vedendo entrare Leicester, segna rapidamente il foglio e lo consegna direttamente a Cecil [lord Burleigh]. In questo caso Bardari ha voluto eccessivamente scorciare la indecisione della regina, in Schiller molto più contraddittoria e sofferta; certo il cantabile di Elisabetta nel Duetto dell'atto terzo, scena prima (n° 12: "Quella vita a me funesta") rallenta sensibilmente il suo travaglio interiore e la ritrae nella sua impaurita debolezza, ma l'entrata di Leicester basta per farle prendere una decisione irrevocabile.

La *Stuarda*, con il *Faliero*, sono le due opere in cui il tema del perdono ha maggiore rilievo, assai più che nella *Fausta* e nella *Boleña*; esso viene tematizzato nel cantabile dell'aria finale di Maria, in un inesorabile Fa minore:

Atto II, scena ix

D'un cor che muore reca il perdono
A chi m'offese, mi condannò.
Dille che lieta resti sul trono,
Che i suoi bei giorni non turberò.

⁴³ È argomento noto e già più volte affrontato: J. Commons, *Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, op. cit., pp. 65-102.

3.5. *Marin Faliero* (libr. G. E. Bidera – A. Ruffini, Parigi, Th. Italien, 12 marzo 1835).

È forse l'opera che più chiaramente espone alcuni elementi del liberalismo democratico di Mazzini. Già la derivazione da Byron (sia pur con la mediazione francese di Delavigne), uno dei miti della formazione culturale italiana ottocentesca sin da Foscolo e gli intellettuali del *Conciliatore*, è un segnale mai abbastanza sottolineato. È pur vero che Byron tratta i numerosi temi politici con molta più profondità e dialettica, com'è inevitabile nel confronto fra teatro di parola e in musica: il tradimento di Beltrame (appena accennato in Donizetti) è esplicitamente collocato al centro di tutta la vicenda (addirittura uno dei congiurati traditi e perciò condannato a morte, Filippo Calendaro, che Donizetti elimina, andando incontro alla condanna capitale dice al traditore Beltrame: "Io muoio, e ti disprezzo", mentre la didascalia indica "*sputandogli in faccia*"). Poi il personaggio di Israele in Byron concede addirittura il perdono al traditore Beltrame; mentre in Donizetti va al patibolo orgoglioso di dare esempio ai figli, sottolineando così due tropi mazziniani, quello del martirio e quello della famiglia, assenti nell'originale. E nella successiva autodifesa di Faliero Byron espone per voce del suo protagonista una riflessione sull'intera vicenda biografica, sulla contraddittoria e tragica posizione di Faliero verso la Repubblica. Tutto ciò avviene nella scena del processo, che in Byron apre il quinto atto, ed è molto estesa e articolata. La figura storica di Marin Faliero è molto contraddittoria, con tratti eroici e aspetti oscuri, tanto che la scelta di un soggetto simile non può essere minimizzata e giustificata solo con la moda byroniana o genericamente inglese; è una scelta molto forte e non casuale per presentarsi nella città dove più numerosi erano i circoli di patrioti esuli italiani. Anche in questo caso il libretto di Bidera accoglie e scolpisce per la musica numerosi elementi d'ispirazione mazziniana, che ora vedremo; e Donizetti li trasferisce nel suo linguaggio, ma non sminuisce affatto la portata simbolica che già in Byron raggiunge tanta efficacia.

Il processo viene intentato dal consiglio dei Dieci nei confronti di Israele Bertucci per cospirazione ai danni della Repubblica e di Marin Faliero per alto tradimento della patria; l'accusa si basa sulla testimonianza di un traditore, un falso congiurato. A chi volesse farne un'analisi musicale, formale, armonica, o a chi intendesse rilevarne i pregi drammaturgici non presenterebbe straordinari elementi di interesse. Ma se ci spostiamo al piano del dibattito politico, allora ogni parola pronunciata dal doge-congiurato acquista un peso specifico

davvero raro nel melodramma precedente; mai come in questo caso vale per queste frasi la definizione di “parola scenica” che Verdi conierà solo molti decenni più tardi.

Alla fine dell'opera Faliero è convocato dal consiglio dei Dieci che, per voce del patrizio Leoni, intentano il processo. Lo stesso consiglio, quindi riunisce in sé tutti i poteri: Leoni è magistrato dell'istruttoria, avvocato dell'accusa, giudice ed esecutore della condanna; e sono i Dieci stessi che, per esclusivo rispetto formale dell'ordinamento repubblicano, chiedono a Faliero di discolparsi; l'autodifesa è di una chiarezza esemplare:

Atto III, scene ix-x

LEONI

Ecco il Doge

I DIECI

silenzio

[entra Faliero nella sala del Consiglio, dove si svolge il processo ai congiurati]

FALIERO

Si arresta intrepidamente innanzi al tribunale bravando

Chi siete voi? Qual legge? ...

A voi chi diede il dritto [nella part. “chi vi diè questo dritto”]

Un Doge a giudicar [nella part. “di giudicare il Doge”]

LEONI

Il tuo delitto

Or ti discolpa.

FALIERO

Ogni difesa è vana

ove forza tiranna

fa leggi, accusa, giudica e condanna.

ISRAELE

Viva Faliero!

CORO DEI CONVINTI [congiurati]

Viva!

FALIERO (*volgendosi*)

Oh chi vegg'io

LEONI

Vedi i complici tuoi.

Antonio Rostagno

FALIERO (*con dolore*)

Voi fra ritorte?

Ahi miseri!

ISRAELE

O mio prence.

LEONI (*ordinando con forza alle guardie*)

I vili a morte!

The musical score is written for voice and piano. It features several systems of staves. The vocal parts are in bass clef, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and mood markings include 'Lento', 'Molto', 'Allegro', and 'Maestoso'. The lyrics are in Italian, with some parts in brackets indicating they are optional or for a specific group. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The vocal parts are labeled with character names: LEO, Coro de' Dieci, FAL, and ISR.

LEO. Coro de' Dieci. FAL.

le-co il Do - ge. Si - len - zio. chi sie-te vo? Qual

Maestoso

leg-ge? chi vi diè que-sto drit-to di giu-di-ca-re il Do - ge? Il tuo de - li - to.

FAL. ISR.

Or ti di - seol-pa. O-gni di-de-sa è va-na o-ve for-za ti - ran-na fa leg-gi. ac - cus-a. giu-di-ca e com - dan-na.

Allegro

Coro [s congiurati] FAL. LEO. FAL.

Vi - va l'al - lie - ro. Vi - - - va. Oh, chi veg - g'i-o? Ve-di i com - pli-ci tuo-i. Voi fra' ri-

ISR. LEO.

tor-te... ahi mi - se-ri! Oh mio Pren - ce. I vi - li a mor - te!

Maestoso

Es. 7: *Marin Faliero*, finale terzo

Poche parole; ma sono un vero trattato di teoria dello stato in quel momento storico, un proclama politico che il musicista esalta; la costruzione paratattica dal testo verbale viene con una declamazione continuamente interrotta da pause, che isolano le singole locuzioni, attribuendo ad ognuna di esse peso e chiarezza necessari a un argomento tanto rilevante (“fa leggi, accusa, giudica e condanna”).

Immaginiamo la voce stentorea del basso Lablache che urla dal palcoscenico i principi liberali-repubblicani della divisione dei poteri: l'individuo davanti al potere costituito perde anche il più elementare diritto di parola, laddove un solo organo, sia pur repubblicano, ma uno solo, detiene il potere legislativo (“fa leggi”), le pone in essere (“accusa”), esercita il potere giudiziario (“giudica”) e gestisce direttamente la “legittima forza” (“condanna”).

Il fatto poi che queste frasi del basso siano collocate nella scena che precede l'aria di Israele, dopo un primo momento melodico di quest'ultimo (sullo statuario decasillabo “Odo il suon di chi sprezza i perigli”), rafforza il senso di solidarietà fra il Doge e il capo della congiura popolare Israele. Questa stretta coesione al di là di distinzioni cetuali è una chiarissima, e deliberata, trasposizione di uno dei principi fondativi del mazzinianesimo: la non separabilità in classi sociali dell'organismo repubblicano, la necessità di unire e armonizzare le differenze, l'opposizione alla lotta di classe, che Mazzini condanna come elemento di disgregazione del “popolo” inteso come universale “umanità”.

Se non collochiamo l'opera in questo vivacissimo momento della discussione politica dei patrioti italiani, con tutti i dubbi e le contraddizioni di cui ho parlato in inizio; se non la collochiamo poi nella situazione parigina nel momento del dibattito fra *Giovine Italia* di Mazzini, che voleva la repubblica a poteri divisi, *Veri Italiani* di Buonarroti, che voleva invece una dittatura giacobina di ispirazione robespierriana, neoguelfi come Tommaseo e Gioberti, che rivendicavano all'autorità papale il diritto di soprastare a ogni altro potere temporale; se non collochiamo insomma il *Faliero* in questo clima, ben difficilmente se ne potrà comprendere la potente portata storica e la concreta intenzione.

Dato quindi lo scopo principale di far arrivare efficacemente al pubblico italiano e francese del Théâtre Italien questi contenuti di calda attualità politica, l'approfondimento delle sperimentazioni formali sarebbe stato il peggior ostacolo, sarebbe stato un elemento controproducente, disturbante. È difficile quindi dare una valutazione, crearsi un giudizio sul *Faliero* basandosi solo sul rilevamento di lyric-

forms, *bar-forms*, cabalette spezzate, tempi di mezzo sperimentali o convenzionali, considerandoli in astratto, come forme determinate da una loro vita autonoma e una storia indipendente.

Per dirla in una sentenza: come potrebbe darsi una “vita delle forme” in un’arte che ha l’ambizione di divenire “profeta di morale rigenerazione”?

Nel *Faliero*, poi, Donizetti realizza una delle più potenti scene di perdono, forse la più vicina al modello del *Carmagnola*, quando nell’ultima scena, il duetto Elena-Faliero, la donna chiede e ottiene il perdono con una brevissima ma memorabile melodia (ancora il tempo breve della “giovane generazione”, l’evento repentino dopo il quale nulla è più come prima)⁴⁴. Tanto divenne celebre quest’estratto, che Robert Schumann lo citò letteralmente nella *Chiarina* del *Carnaval* op. 9, un ritratto ideale di Clara, la quale era appunto una grande estimatrice di Donizetti.

Per concludere, tralasciando quindi altre scene che possono ricondursi al processo giudiziario, spostiamoci molto brevemente al teatro di prosa coevo. Grazie soprattutto ad attori come Gustavo Modena, anch’esso stava riacquistando una funzione sociale e una diffusione maggiori che in passato, reagendo alla stasi classicista dei decenni precedenti e riportando l’attenzione al “teatro teatrale”, da recitare piuttosto che da leggere meditando come il “teatro letterario” di inizio secolo. Guido Nicastro ha notato che solo dopo quest’azione di Modena è nato un teatro popolare italiano, mediato dal cosiddetto teatro patriottico⁴⁵. D’altronde le compagnie che negli anni Venti-Trenta nascono in diverse città d’Italia sono finanziate dalle corone e non ci potremmo attendere da esse una funzione sociale che a quel

⁴⁴ Interessa forse sapere che la prima melodia di *Faliero* (“Santa voce al cor mi suona”), che è molto semplice e quasi banale proviene dal quartetto finale del precedente *Il paria* (1828). William Ashbrook (*Donizetti, Le opere*, Torino, Edt, 1987, p. 144) nota questo prestito e nota che “la melodia si sviluppa diversamente e in modo più eloquente particolarmente dopo l’entrata di Elena”. Il fatto che l’entrata di Elena si stacchi dalla prima frase non per sviluppo consequenziale, ma per diversione oppositiva, non è pura scelta formale, anzi non la è affatto. L’improvvisa campata della nuova melodia di Elena aumenta a dismisura il coinvolgimento e enfatizza il tema del perdono con mezzi puramente emozionali, anti-razionali, quali appunto quello della sezione melodica. E l’effetto arriva in pieno al suo obiettivo.

⁴⁵ N. Mineo - G. Nicastro, *Giusti e il teatro del Primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 57-59.

momento solo Modena era in grado di svolgere. L'esempio viene da un titolo assai celebre e di aperto impegno: il già ricordato *Antonello capobrigante calabrese* di Vincenzo Padula, del 1864, ambientato nel 1844 nei giorni successivi alla fucilazione dei fratelli Bandiera. I tre briganti subiscono una carcerazione dura senza interrogatorio e istruttoria preventiva, un tradimento per estorcere loro confessioni, e infine un ingiusto processo che porta a una ingiusta condanna capitale. E con questo siamo agli anni conclusivi del processo risorgimentale; Donizetti è morto da tempo, Mazzini è quasi silenzioso a Londra; il melodramma di Verdi affronta altri problemi politici, che lasciano poco spazio all'entusiasmo ideale e alle certezze "poetiche" della fase precedente. Eppure la quantità di temi che negli anni trenta si affollano nella produzione di Donizetti (soprattutto nelle collaborazioni con Cammarano) mi sembra non affatto trascurabile. E ciò che ancor più sorprende è l'intreccio di temi di ispirazione mazziniana, almeno fino al 1839; è vero che poco dopo inizia un'altra storia, ma questo vale non solo per Donizetti, bensì per tutto il processo nazionale italiano.